MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM

Nr. 44. Kraków, Listopad 1924. Rok VI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA **Zł. 4·—**, PÓŁROCZNA **Zł. 2·50.**

Konto P. K. O. 400.883.

Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem:
ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU".

Konto P. K. O. 400.883.

Chorał Gregorjański

jego piękność i zalety.

Serce ludzkie tak jest stworzone, iż czuje koniecznie potrzebę dzielenia się z innymi swoją radością i smutkiem, szczęściem i nieszczęściem, dolą i niedolą. Prawda ta najlepiej się ujawnia w Kościele świętym, który, jak czuła matka, podziela z dziećmi swemi uczucia wiary, miłości, nadziei, żałoby i radości. Do wyrażania zaś najróżnorodniejszych uczuć, nastrojów używa najczęściej muzyki kościelnej, śpiewu liturgicznego. Już w Starym Zakonie wyrażał lud izraelski Bogu swą wdzięczność, miłość i chwałę muzyką, bo oto psalmista mówi: „Chwalcie Pana głosem trąby, chwalcie Go na harfie i na cytrze, chwalcie Go na bębnie i na piszczałce, chwalcie Go na strunach i organach, chwalcie Go na cymbałach głośnych". Oto obraz orkiestry, jaką wielbiono Boga w Starym Zakonie. Lecz najlepszym instrumentem, któremu nie dorówna żaden z wymienionych, to instrument wyrzeźbiony wszechmocną ręką Bożą. Nikły on wprawdzie, niewidoczny, prosty, bo zaledwie ze czterech strun się składa, lecz posiada taką siłę i potęgę, iż zdolny jest skruszyć najtwardsze nawet serce, wzniecić najszlachetniejsze uczucia. Tym intrumentem, który nam Pan Bóg podarował i na własność pozostawił, to nasza krtań. Jak na każdym innym, tak też i na tym instrumencie, potrzebna jest nauka i ćwiczenie. Zanim zaczniemy wygrywać na jakim instrumencie, musimy go wpierw nastroić, posuwać wszelkie przeszkody, któreby tamowały piękność dźwięków. Podobnie ma się sprawa z naszym narządem głosowym. W tym celu istnieją szkoły śpiewu, które uczą jak używać strun głosowych, jak usuwać przeszkody, jakoto ściskanie krtani, opieranie nasady języka o ujście gardłowe, zamykanie muszli nosowych i t. p., jak trzymać usta, słowem, jak używać tego instrumentu, by dusza z całą swobodę potrafiła na nim swoje wygrać uczucia. Istnieje powszechne, atoli nieuzasadnione, przekonanie, iż aby śpiew zrobił wielkie wrażenie, wyraził dane uczucia ludzkie, musi być oddany w polifonji, to jest na cztery, pięć, sześć i ośm głosów z towarzyszeniem jakiejś bombastycznej orkiestry. Nie zaprzeczam, iż polifonja nadaje się łatwiej do wywołania wrażeń słuchowych i dlatego milej bywa oklaskiwaną przez słuchaczów; dlaczego tak jest, zrozumiemy później. Były czasy, kiedy polifonji nie znano; całe wieki szczyciły się tylko śpiewem unisonowym, jednogłośnym. Pierwszym i jedynym śpiewem u żydów to psalmodja; prostą ona, pełna powagi i powabu. Powiada St. Tarnowski: „Psalmy nigdy nie spowszednieją. Choć odwieczne, są zawsze nowe, zawsze robią wrażenie. Musi tam być jakaś myśl, która nie wietrzeje i jakieś uczucie, które zawsze trafia do duszy, a im lepiej się je zna, im częściej się ich słucha, im pilniej się im przygląda, tem większe odkrywa się zasady i głębokości tych myśli i uczuć wyrażonych tak poprostu".

Muzyka średnich i nowszych wieków miała Kancjonał Grzegorza W. za źródło sztuki muzycznej. Już z punktu liturgicznego jest śpiew gregorjański dla tych, co się gorliwie nim zajmują, źródłem zadowolenia wewnętrznego. W nim się zagłębiali kompozytorzy i czerpali motywy do swych utworów. Jeżeli kto, to Kapłan i ten, co do kapłaństwa dąży, powinien śpiew gregorjański poznać, pokochać i należycie go wykonywać. Jak kapłan jest drugim Chrystusem, to organistę nazwę drugim kapłanem, którego Bóg powołał na to, by kult Boży zewnętrzny ozdabiał świętą muzyką, by chwałę Bożą szerzył liturgicznem graniem i nabożnym śpiewem. Muzyka liturgiczna

ma jedynie przyznane obywatelstwo w kościele Bożym. Śpiew gregorjański nie rozstraja naszych nerwów, lecz jako zwiastun pokoju unika w melodji i harmonji wszystkiego, coby mogło sprawić niepokój w modlącym się słuchaczu. Jeżeli wyraża radość — to ufną, patrzącą ze łzawego oka; jeżeli triumf — to pokorny, boć on z łaski Bożej pochodzi, jeżeli smutek — to rezygnacyjny, jeżeli wreszcie boleść — to spokojną, nie sarkającą, niemą i cichą, jak boleść Chrystusa. Im bardziej dba o prostotę, tem wyżej się wznosi, tem się bliższym staje piękna niebiańskiego. Te to zaleźy posiada w całej pełni śpiew gregorjański, który się wznosi ponad wszystko, co ziemskie i zmysłowe i kołysze się na falach sfer duchowych i uczuć Boskiej świętości. Melodja gregorjańska niechaj będzie nie wiem jak zajmująca i bogata, to nigdy nie narzuca się nikomu swoim przepychem i rozgłosem akordów, lecz płynie spokojnie, poważnie, pełna majestatu i pobożności, zgodnie z tajemnicami ołtarza. Śpiew gregorjański nie jest zdolny obudzić uczuć ziemskich, niskich, on oczyszcza uczucia pyłem ziemskim zaprószone, przemienia na szlachetne, pobożne i święte. Największa piękność melodji gregorjańskiej — to wyraz czci i uszanonia dla miejsca świętego.

Dr Witt tak się wyraża: „Śpiew gregorjański jest najwspanialszą kreacją owej epoki sztuki, w której tworzono melodje, nie myśląc wcale o dodaniu im towarzyszenia harmonicznego. Śpiew ten jest arcydziełem deklamacji muzycznej; nigdy on nie zaginie i jest w swoim rodzaju niedoścignionym. Melodje są osnute jakby wrąbek neum i melismów, które porównać można do rzeźb i ozdób starej gotyckiej architektury.“ „Z lekkością i przejrzystością koronki nie zasłaniają głównych zasadniczych konturów, ale je zdobiąc, podnoszą; nie przygniatają i nie przeładowują całości nadmiarem zbytecznych szczegółów, ale łagodzą i zmniejszają surowość pierwotnego planu budowy“. Melismy to najrozmaitsze kwiatki, które zawierają w sobie całą gamę najwyrazistszych kolorów, mimo to nie przyciemniają motywów melodji, lecz owszem zdobią, ożywiają, udzielając im własnych barw, własnej krasy.

Piękność chorału występuje dopiero w całym blasku, kiedy rzucimy okiem duszy na jego budowę wewnętrzną, na cały układ motywów i okresów melodyjnych, jak one dziwnie wplecione są w tekst, jak one malują i naśladują znaczenie słów, uwydatniają ważniejsze momenta liturgiczne. Co za stopniowanie okazuje nam śpiew gregorjański! Od prostej recytacji wznosi się aż do najbogatszych jubilusów, pełnych pierwiastków lirycznych. Jak szczupłe są środki ozdobne prefacji; prostota jest jej charakterystyczną cechą, a jednak złączona z tekstem, oddana z uczuciem i zrozumieniem, jest czemś tak wielkiem, tak poważnem, tak wspaniałem, iż Mozart dałby wszystkie swe kompozycje, gdyby potrafił skomponować podobną melodję. Potężna fala z jednej, a serdeczne namaszczenie i godność z drugiej strony, przebija sklepienia niebieskie, a niesiona na skrzydłach pobożności przenika i porywa serca nasze ku Bogu. To arcykapłańska modlitwa, pełna powagi i godności.

Przypatrzmy się teraz śpiewom melismatycznym i weźmy pod uwagę proste Kyrie ze mszy: „In festis B. M. V.“ „Cum jubilo“. Melodja ta maluje nam duszę pobożną, pełną potrzeb, która się zbliża przed majestat Boży. Pokornie a nieśmiało rzuca swój wzrok błagalny do Boga Ojca i zaraz spuszcza oczy pełna poczucia swej niegodności, mówiąc: „Panie“. Melodja wznosi się tu spokojnie od toniki do kwinty i spada z przepiękną imitacją. Powtórnie ośmiela się podnieść oczy ku niebu, zaczyna nucić podobnym motywem, jak przy Kyrie, lecz by ową pokorę więcej uwydatnić, rozpoczyna melodję o sekundę niżej i nie odważa się wstąpić tak wysoko, jak przy Kyrie; wreszcie pełna ufności i pociechy duchowej wstępuje do toniki, śpiewając: eleison — zmiłuj się. Lecz zdaje się jej, iż zbyt odważnie narzuca się miłosierdziu Bożemu, a oświecona łaską Bożą, poznaje coraz więcej swą niskość i zaczyna wynurzać nowe uczucia. Uniża się, schodząc o kwartę w dół, poniżej toniki i znowu nieśmiało wraca do motywu ufności z poprzedniego wezwania, tę samą prośbę ponawiając: „zmiłuj się“ — eleison. Dodawszy sobie otuchy, po raz trzeci podnosi swój głos, jak na początku. Następnie zwraca się do Chrystusa z większem naleganiem, pomna słów P. Jezusa: „iż wiele może ustawiczna prośba“, podnosi swój głos, rozpoczynając nowym motywem. Melodja pnie się w górę, coraz wyżej, zaczynając się od tego stopnia, do którego doszła w pierwszem Kyrie. „Lecz jam niegodna twej łaski“ — mówi dusza, uniżając się przed Chrystusem. — „Jam grzeszna, a Tyś trzykroć święty!“ I w drugiem wezwaniu: „Chryste, zmiłuj się“, zstępuje poważnie po dźwiękach niezachwianej radości i kończy pierwotnym motywem: „eleison“. Wreszcie zwraca się do Ducha św., a pełna wewnętrznego zadowolenia i ufności, iż Bóg pokornej prośby nie odrzuci, podnosi łzawe oczy w górę, a z serca wyrywają się pienia anielskie: „Panie, wysłuchaj mię, zmiłuj się nademną, przebacz mi, oczyść mię, bym Cię godnie mogła chwalić podczas tej świętej ofiary“. To też melodja zabarwia się, potęguje, wznosi do punktu kulminacyjnego i rzeźbi niejako słowo: Kyrie; chciałaby wyrazić wszystkie uczucia, jakie się palą w jej sercu, pragnie dać upust tej radości, jaką rodzi w niej ufna modlitwa, lecz brakuje jej słów; wówczas serce jej łączy się z chórem aniołów, otaczającym ołtarze, który jakoby echem odpowiada jej przecudną imitacją, usnutą na poprzednim motywie, przez nią zaczętym. Jeszcze raz spuszcza swój wzrok, a melodja spokojnie schodzi, ozdobiona początkowym klimakusem. Wreszcie dobywa całej energji ducha i zaczyna ostatnie Kyrie. Dusza zatopiona w dobroci i łaskawem miłosierdziu Bożem kołysze się na cudownej, potężnej melismatycznej melodji, lecz brakuje jej słów; wargi milkną, a serce, pełne ognia miłości Bożej błaga Ducha św. o światło, o żywą wiarę. Nuciłaby tak bez końca w towarzystwie chórów anielskich, lecz spieszy się jej, by zanucić hymn pochwalny: Gloria in excelsis Deo! — dlatego, nie szukając innych motywów, z gołębią prostotą zstępuje do toniki, przekonana, iż Bóg ją wysłuchał. Pytam się, czyż polifonja zdolna oddać tę różnokolorowość uczuć, w jednym tak krótkim utworze posługując się kilku zaledwie motywami? To arcydzieło duszy pobożnej! Melodja ta żyje, mówi do nas, a czy ją wszyscy rozumieją? „Animalis homo non percipit ea, quae Dei sunt“ — mówi Duch św. — „Człowiek ziemski nie rozumie rzeczy boskich“. By tę piękność odkryć, potrzebna jest gruntowna nauka, pilne a gorliwe zastanawianie się i zgłębianie form śpiewu gregorjańskiego. Ileż piękności kryje się pod szatą czterech zaledwie różnych neum. A cóż powiedzieć o melodjach Graduałów, Offertorjów, Responsorjów, w których motywy się zmieniają; raz nikną, jak strumyki podczas upałów letnich, drugi raz migają, jak promienie słoneczne, przepuszczone przez pryzmat, to znowu igrają sobie, jak wesołe baranki na obfitej paszy, to wreszcie wzbijają się podniosłym nastrojem w górę i milkną cichem, łagodnem echem pod niebios sklepieniem. Czemu jednak śpiew ten tak mało się podoba, tak mało znajduje amatorów? Bo mało jest takich, coby się doprawdy zajmowali nim i wnikali w jego istotę, w jego duszę.

Kolędy na chór mieszany w opr. harm. ks. A. Nodzyńskiego.

A wczora z wieczora.



Rozkwitnęła się lilija.



Zjawiło się nam.



Nie można pokochać tego, czego się nie rozumie — mówi zasada filozoficzna. Thibaut powiada: „Śpiewy gregorjańskie składają się z melodji i intonacji prawdziwie niebiańskich. Stworzone przez genjuszów w najświetniejszych czasach Kościoła i pielęgnowane przez sztukę, głębiej one przenikają duszę, aniżeli wiele naszych kompozycyj, które zostały ułożone jedynie dla wywołania wrażeń“.

Zaiste śpiew gregorjański to kwiat modlitwy, to kontemplacja, mocą której duch ludzki wyzwolony na chwilkę z więzów zmysłowego, ziemskiego świata, myśli tylko o Bogu, pragnie jedynie Boga, zatapia się całkowicie w Bogu. Czasem melodja zatrzymuje się na jednym albo drugim wyrazie, obejmując go i nakrywając, otaczając przez chwilę długim, przeciągłym, lecz miarowym a spokojnym okresem, jakby nie była dowoli nasycona jego treścią, głębokiem jego znaczeniem, jakby jej nie było śpieszno zdążać za boskimi głosami, co się zatrzymały w tym korowodzie niebiańskich dźwięków, by po chwili znowu się z nimi połączyć. „Śpiew ten — mówi Tuszowski — jest dla duszy zatopionej w jego dźwiękach tą uroczystą ciszą, w której nie słyszy nic, jeno przemawiający do niej głos Boga. Melodje gregorjańskie nie bawią się w miękkość i czułostkowy sentymentalizm, bo one są wyrażeniem uczucia tych serc, tych dusz, które mu dały życie. A dusze to wszystkie mężne i silne, zahartowane przez cierpienie i przez męczeństwo, dusze, co w melodji i w śpiewie szukały dla siebie i dla drugich umocnienia i siły w ciężkich, ustawicznych chwilach prześladowań i walki“.

„Melodja gregorjańska, opromieniona światłem słowa Bożego, które rozprasza i urzeczywistnia tajemnicze, nieokreślone półcienie, okrywające świat dźwięków, wnika w istotę słowa, z którem się skojarzyła i zrosła, wypełnia je głębokiem, pełnem prawdy uczuciem, unosząc człowieka w wyżyny piękna i prawdy Bożej. Dlatego znajdujemy w niej i odkryjemy w pełnym stopniu to wszystko, co znajdujemy w tekście“.

By śpiew gregorjański się podobał i działał na dusze drugich, należy go po zrozumieniu odpowiednio wykonać. Ponieważ melodje jego nie są przystrojone w szaty harmoniczne różnobrzmiących akordów, przeto nie łatwą jest rzeczą wykonać je tak, by mimo swej prostoty zachwycały dusze niewyszkolonych słuchaczy. Jedyną ozdobą i, że się tak wyrażę, skrzydłami, na których melodje gregorjańskie unosić się winny, by serca zapalić i porwać

do umiłowania wszystkiego, co piękne, co wzniosłe, to są: **pobożność i miłość Boża.**

„Ze wszystkich głosów największy, pobożny,
bo się zwierciedli w Pańskiej okoliczności.
Ze wszystkich duchów owo duch wielmożny,
który rozgorzał w tej Bożej miłości“.
W. Pol.

A. Belagne powiada o śpiewie gregor.: „Im dłużej się zgłębia śpiew gregorjański, tem bardziej widzi się wzrastające przed sobą piękności. Wiecznie posłuszny myśli religijnej i religijnemu ideałowi, nie jest im jednak niewolniczo posłuszny; to sztuka posłuszna, ale nie niewolnicza bynajmniej, wolna od harmonji, wolna jest zarazem w swym rytmie, wolna wreszcie w swej melodji“.

Piękność i szlachetność tego śpiewu zaczynają wywierać swój wpływ na szersze warstwy społeczeństwa ludzkiego. Jednym z wymownych dowodów tego odrodzenia był odbyty w dniach 21 do 27 września w 1919 roku w Tourcoing (we Flandrji) Kongres muzyki kościelnej. Na tę ucztę artystyczną zaproszeni byli najwybitniejsi przedstawiciele muzyki kościelnej nie tylko Francji, ale i Włoch. Hiszpanji, Belgji, Holandji i innych krajów. Przybyli tam kompozytorzy, dyrektorzy chórów, mistrzowie gry organowej, całe drużyny śpiewacze i liczny zastęp protektorów i zwolenników muzyki kościelnej. Kongres pragnął pokazać, co w rzeczywistości już osiągnięto w tym kierunku od czasów znanych encyklik. edyktów Leona XIII i Piusa X. Zatem codziennie przez cały tydzień w starej świątyni św. Krzysztofa odprawiano solenne nabożeństwa, najczęściej pontyfikalne, z zachowaniem wszystkich przepisów liturgicznych, przyczem o sklepienie tumu odbijały się wszelkie rodzaje i style muzyki i śpiewu kościelnego. Występowały rozmaite chóry: męskie, dziecięce, kobiece, mieszane, świeckie, z kleru złożone, raz zawodząc archaiczne melodje gregorjańskie, drugi raz czarując słuchaczy harmonją polifonji palestryńskiej, to znów śpiewu nowożytnego, w którym jednak dobrze wykształcone liturgicznie ucho chwytało motywy zaczerpnięte ze starych graduałów i antyfonarzy. W przerwach między nabożeństwami wygłaszano odczyty naukowe, radzono nad dalszym rozwojem sztuki. będącej najpiękniejszą ozdobą służby Bożej, a zarazem najwdzięczniejszym wyrazem pobożności chrześcijańskiej. Największą rozkosz sprawiło uczestnikom kongresu i pobożnej publiczności mistrzowskie wykonanie chorału gregorjańskiego. OO. Benedyktyni, kierujący niektórymi partjami śpiewu, mogli zbierać uznanie dla swojej szkoły. W Turcoing sceptycy mieli sposobność poznać, czem może się stać ten śpiew, który Kościół w sposób szczególny uważa za swój własny, śpiew, którego wskutek nieumiejętnego wykonania wielu nie chce uznać i zrozumieć. Czyż nie byłby czas i u nas pomyśleć o podniesieniu z upadku śpiewu gregorjańskiego, jak i ludowego? Zdaje się, że największą ku temu przeszkodą jest dość rozpowszechnione wśród nas mniemanie, że u nas pod tym względem wszystko jest, jak być powinno. Czy jednak tak jest w rzeczywistości?

Niechaj te kilka słów o zaletach chorału wywrą zbawienny skutek na wszystkich czcicieli i miłośników śpiewu gregorjańskiego, aby się starali śpiewać poprawnie, pomni słów kardynała Bosio: „In aeternum cantabunt, qui legitime canunt“ — „Na wieki będą śpiewać w niebie ci. co tu poprawnie śpiewają“.

Kraków, 1924.

Ks. Jan Rzepka, salezjanin, prof. śpiewu.

Ze wspomnień o muzyce instrumentalnej.

Już z końcem wieku XVI. poczęto wprowadzać do katedr i zamożniejszych klasztorów śpiew figuralny, dla którego wzmocnienia i podparcia używano orkiestr, które wspólnie z chórem brały udział w nabożeństwach kościelnych. Były to czasy, kiedy chóry i orkiestry, pozostając pod dyrekcją księży, oczywiście wykształconych muzyków, wykonywały utwory religijne, zgodnie z ustawami Kościoła; gdy następnie dyrekcja orkiestr kościelnych przeszła w ręce osób świeckich, muzyka dość szybko poczęła zmieniać swój charakter, aż wreszcie przybrała szatę świecką, tak dalece, że wkońcu stała się raczej profanacją, aniżeli uświetnieniem nabożeństwa kościelnego.

Tu i ówdzie zorjentowano się, do czego prowadzi wolna ręka działania dyrektora orkiestry i z urzędu ustanawiano jednego z księży regentem chóru, a ten mając wszystkie dane ku temu, stał na czele zespołu śpiewaczego i orkiestralnego i kierował zespołami tak, jak tego wymagały przepisy i powaga Domu Bożego. Czas jakiś, ogólnie mówiąc, może wiek cały, orkiestry należycie służyły Kościołowi; potem na mocy przyjętego zwyczaju trzymały się na właściwem stanowisku, aż wreszcie w drugiej połowie XVIII wieku, gdy u nas we wszystkiem zapanowało zamieszanie, orkiestry wprowadzać poczęły utwory światowe, naprzód przez samych dyrektorów komponowane dla swego chóru, a potem, za oswojeniem się z tego rodzaju muzyką, bez wyboru brano na chór utwory światowe, salonowe, nawet teatralne, bo się podobały.

Śpiew, ta podstawa chórów kościelnych, poszedł w zaniedbanie i rzadko nawet słyszeć się dawał, chyba jako solo, a same tylko instrumenty muzyczne, smyczkowe i dęte, lub przeważnie jedne z tego dwojga, wypełniały całość orkiestry kościelnej. Najwięcej niezawodnie brak szkoły i brak ludzi do takiego zadania przygotowanych, wpłynęły na tę odmianę, a w części także niedostatek utworów klasycznych, które drukiem nieupowszechniane, dla chcących nawet stały się niedostępnymi i bodaj zupełnie nieznanymi.

Stan ten jednak nie uszedł uwagi przełożonych kapituł. bo już kroniki z końca XVIII wieku notują, że tu i ówdzie podejmowano usiłowania w celu podniesienia poziomu orkiestr do wykonywania utworów mistrzowskich, przeznaczonych wyłącznie do użytku kościelnego.

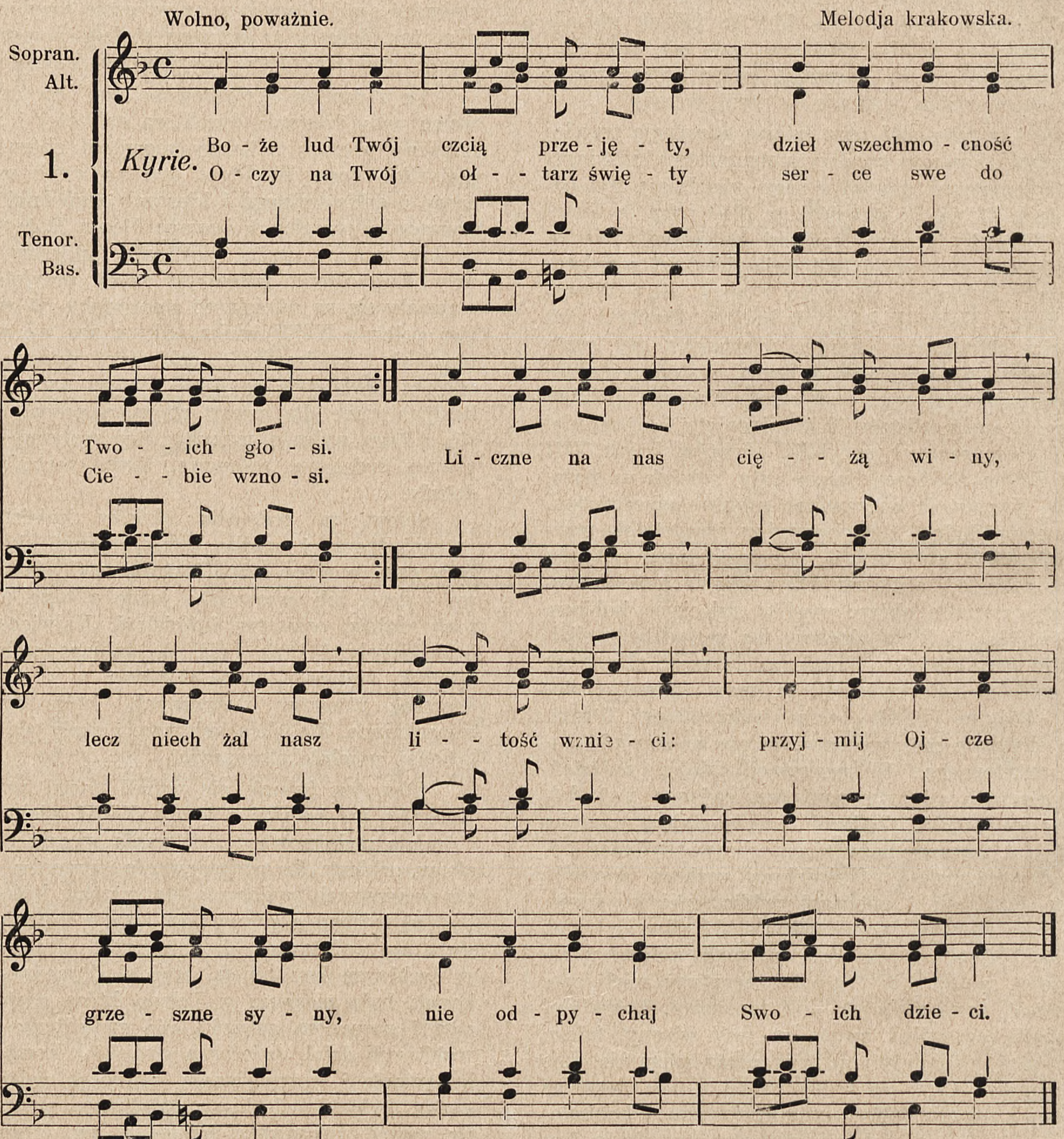
W jednym z programów kapeli Rorantystów na Wawelu na podstawie zachowanych druków i rękopisów w archiwum kapitulnem, stwierdzić można, że królewska kapela była pierwszą w Polsce, która postępowała z czasem i rozwojem muzyki, nie zaniedbując dawniejszych wybitnych dzieł, zwłaszcza swojskich kompozytorów. Wykonywanie i wprowadzanie utworów polskich kompozytorów, było obowiązkiem, nałożonym przez akt fundacyjny, nawet wykonawcą śpiewu, t. zw. „Rorantystą“, mógł być śpiewak tylko polskiego pochodzenia. Idąc za wskazaniami aktu fundacyjnego kapeli wawelskiej, nie zaniedbywano wykonywać utworów największych włoskich kompozytorów, jednakże dzieła Marcina z Mielca, Bartłomieja Pękiela, Krzysztofa Klabona, Franciszka Liliusza, Jacka Różyckiego. Macieja Łukasiewicza. Władysława Leszczyńskiego. Wacława Maksylewicza, Grzegorza Gabrjela Gorczyckiego, W. Czechowicza i innych mniejszych utrzymywały się w repertuarze produkcji kapeli rorantystów.

Organizacja i działalność kapeli Rorantystów na Wawelu była nie tylko przykładem dla innych katedr, ale

Zbiór pieśni kościelnych

na chór mieszany lub na 2 głosy z towarzyszeniem organu
opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI.

I. PIEŚNI MSZALNE.



Gloria.

Najwyższemu Panu chwała!
Niechaj Jego brzmi imieniem.
Niebo całe, ziemia cała,
Niech Go kornem wielbi pieniem.
Chwała Mu za wszystkie dary,
Co na ludzkie zlewa plemię,
Łącząc Boskim węzłem wiary
Niebo z ziemią z niebem ziemię.

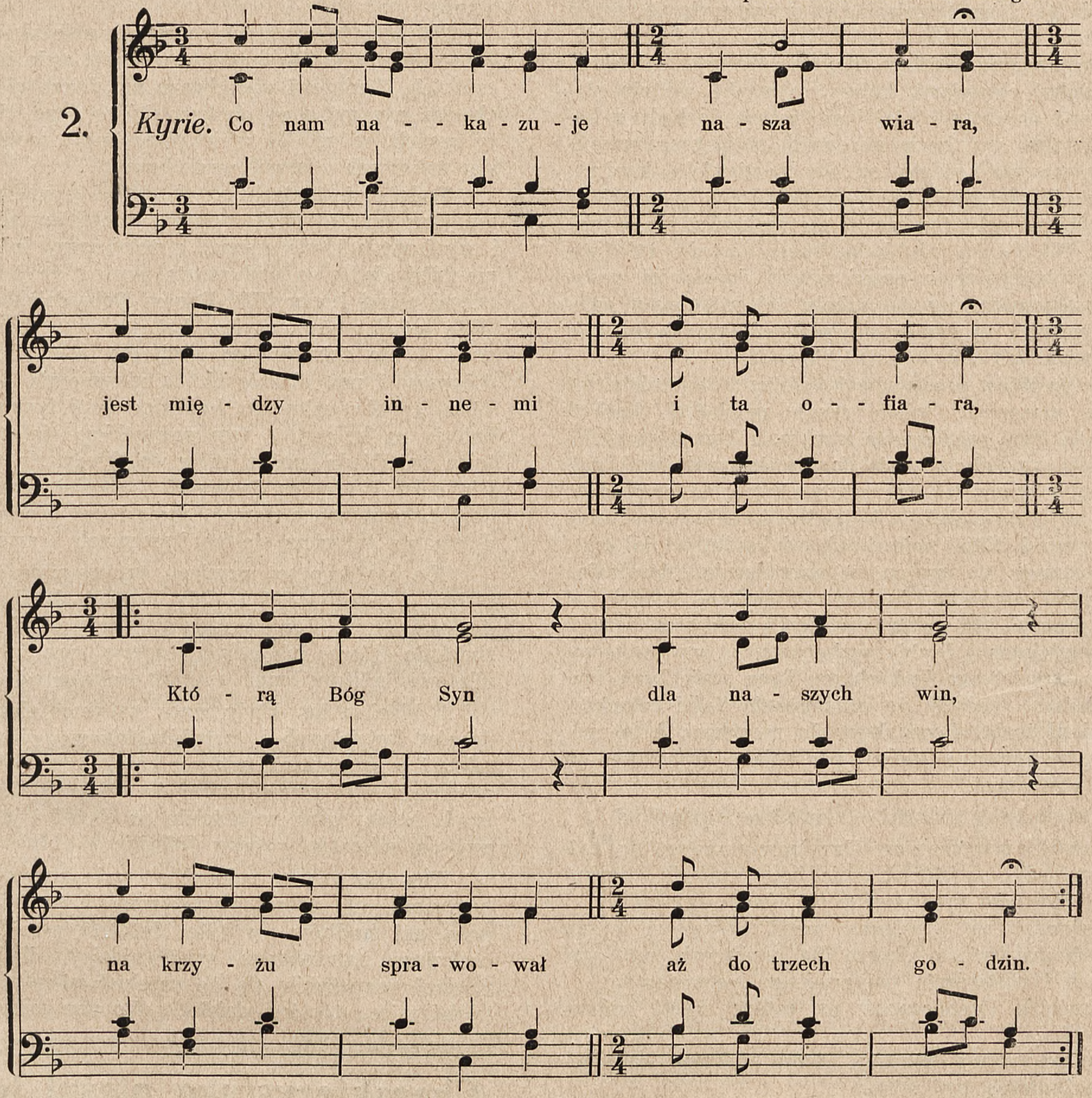
Credo.

Wierzymy w Wszechmogącego
Boga Ojca co świat stworzył;
Wierzymy w Syna Bożego,
Co za nas życie położył;
Wierzymy w Ducha Świętego,
Co nas poświęca od Ojca
I Syna pochodzącego:
Trzy osoby, Jedna Trójca.

Sanctus.

Wznieśmy chwały hymn w niebiosy:
Pan zastępów niepojęty!
Z Cherubami łącząc głosy,
Nućmy: Święty, Święty, Święty!
Łączmy się z Serafów pieniem,
Niech świat cały czcią przejęty
Wspólnem Boga wielbiąc tchnieniem
Nuci: Święty, Święty, Święty!

Śpiewnik Ks. Mioduszewskiego.



Gloria.

Już na wysokości Bogu chwała
Z narodzin Chrystusa Pana się stała:
A nam dany — „Pożądany“,
Pokój na ziemi niech trwa nieprzerwany.

Credo.

Wierzymy, o Boże, coś objawił
Żeś niebo i ziemię z niczego sprawił;
Żeś Twojego Jedynego
Syna, dla zbawienia zesłał naszego.

Sanctus.

Pozwólcie, o święci Aniołowie
Którzy też jesteście nasi Stróżowie
Niech wraz z wami zaśpiewamy:
Święty, Święty, Święty, Pan z zastępami.

była zarazem bodźcem do dalszych poczynań w tym kierunku. Już w aktach kapituły włocławskiej z ostatnich lat wieku XVIII. spotykamy notatkę o usiłowaniach kapituły, która celem przygotowania uzdolnionych muzyków i amatorów do chóru katedralnego, wyznaczyła do nauki salę w domu wikarjuszów i opłacała nauczyciela muzyki. W dnie wyznaczone każdego tygodnia miewał on lekcje z przychodnimi chłopcami, którzy za naukę nic nie płacili. Ponieważ nauczyciel miał inne jeszcze dochody z kościoła i przytem sam bezinteresownie lubiał czas poświęcać nauce muzyki, przeto szkoła ta niewiele kapitułę kosztowała. Zamiarem kapituły było szkołę tę rozwinąć w przyszłości, na coby funduszów nie poskąpiła, ale w mieszkańcach Włocławka nie było jeszcze wtedy tyle poczucia, aby korzystać z nauki nawet darmo im podawanej. Uczęszczało więc do szkoły tej kilkunastu zaledwie chłopców, i to synów miejscowych muzyków, którymi i ojcowie ich dobrze zająć się mogli.

Ale z upadkiem funduszów kościelnych ucierpiały też i fundacje muzyczne, mimo czego przełożeni kapituł starali się je choć zmniejszone utrzymać. Muzykę kościelną w czasie zmniejszenia się funduszów podpierali najwięcej sami muzycy, na których pochwałę to przytoczyć można, że zżyli się niejako z kościołem katedralnym i obowiązkami swymi. Mając mieszkanie od kapituły i jej opiekę, poprzestawali na małem wynagrodzeniu, dorabiając na utrzymanie swych rodzin innemi zajęciami. Synów też swoich zaprawiali do usług kościoła i orkiestra aczkolwiek w zmniejszonej liczbie wykonawców, zawsze towarzyszyła nabożeństwom kościelnym. Lecz stały brak funduszów zmuszał kapituły do zmniejszania ilości członków orkiestry i ułożenia obowiązków dla muzyków, które podając zdrowe uwagi i wielce pouczające uważamy za wskazane powtórzyć.

Plan organizacji muzyki w katedrze kujawskiej.

1) Każdy z muzykantów obowiązany zawsze na każdym instrumencie, na którym umie, bez wymówki i egzkuzy (np. że do tego instrumentu nie służy) grywać.

2) Najmniej na kwadrans przed zaczęciem każdy z grających ma być na chórze dla przejrzenia nut grać się mianych i nastrojenia przyzwoitego instrumentów.

3) Karencja (nieobecność) na cztery części podzieloną być winna:

a) na prawdziwą chorobę, która doktora zaświadczeniem próbowaną być winna;

b) na przybywającego późno na chór;

c) na przybywającego (salva debita reverentia) po pijanemu na powinność;

d) na zupełną absencję (nieobecność).

W przypadku ad a), słusznie należy się od kary go uwolnić; — ad b) zaś, winien podpaść karze małej; — ad c) karze potrójnej, jaka się ustanowi ad b); — a ad d) za każdą absencję niechaj każdy zapłaci złotych polskich dwa. Pieniądze, jakieby się z karencjów zebrały, jako na muzykę przeznaczone, mogłyby być odkładane na reperację organ, chórowych instrumentów, kupienie nut chórowych i czasem na jakowe gratyfikacje.

Utrzymywanie listy karencjuszów należy jednemu z muzyki kontraktem nakazać, z tem ostrzeżeniem, że za każdą utajoną, a później odkrytą karencję, potrójną karę zapłaci.

Grywający na instrumentach kościelnych powinni kontraktem mieć oddany sobie instrument i razem w kontrakcie zobowiązać się do nagrodzenia lub zupełnego zapłacenia instrumentu sobie powierzonego, gdyby go albo nadpsuli, albo wcale zrujnowali.

Przyjętym na muzykusa nikt być nie powinien, chyba ten, który w obecności wszystkich muzykusów próbę ostrą odbędzie; nadewszystko takowychby ludzi przyjmować należało, którzy razem są wokalistami i instrumentalistami.

Także w kontraktach słusznieby należało się obostrzyć subordynacją, bo do tego czasu nieuk, a do tego lada jaki człowiek, Seniorowi poczciwego na chórze nie daje słowa, chociaż mu tylko w okolicznościach jego obowiązku się tyczących, mówi. W razie potrzebnym można kilkadziesiąt takowych zdarzeń wypróbować.

Podobnież kontraktem obostrzyć wypada, aby każdy muzykus zachowywał uczciwą ambicję: po karczmach i szynkowniach nie grywał, z żołnierzami lub kimkolwiek nie bijał się, a to pod utratą służby; ile że w tem najwięcej cierpi honor JW. Panów Dobrodziejów, bo pospoliście mówią: oto muzykus katedralny w karczmie flisom gra, — oto żołnierze go obili, etc. etc. Prawdę powiedziawszy i nas niektórych to niezmiernie boli, bo nie wiem, czyliby człowiek, kochając swój honor, mógł mieć hultaja za kolegę. Z tem wszystkiem się to dzieje. Ale temu zapobiedz można przez to, kiedy się takich przyjmie ludzi, którzy są doskonali w swojej sztuce; bo będąc doskonałymi, mogą dawać lekcje i żyć uczciwie, bez upodlenia się tułaniem się po karczmach i szynkowniach.

Nie możemy też pominąć tu postanowienia kapituły z dnia 1 lutego 1816 r. Gdy bowiem doszło do jej wiadomości, że na chór katedralny z amatorami chodzą także żydzi do śpiewu lub grania, surowo tego zabroniono: „ne ullatenus infideles limina sanctae ecclesiae calcare audeant“.

Z biegiem lat, kiedy rządy zaborcze sięgnęły do funduszów kościelnych i zagrabiły takowe, cios ten ugodził także i w organizację orkiestr kościelnych. W braku odpowiedniego utrzymania brano do orkiestry ludzi niefachowych, którzy grali w kościele co chcieli i jak umieli, bez wyboru, mieszając rzeczy świeckie z kościelnemi.

Ten stan rzeczy położył wreszcie kres muzyce instrumentalnej, dla której wskrzeszenia i organizacji ani zapału, ani środków nie było. Ostatnie przeędziesięciolecie, cechujące największem zobojętnieniem dla muzyki kościelnej, przyczyniło się do zupełnej zatraty dawnej świetności tejże, o której dzisiaj tylko wspominać możemy.

Charakterystyka pieśni ludowej.

Pieśni ludu naszego noszą wybitne cechy pieśni solowej, jednak śpiew chóralny jednogłosowy (unisono) jest już od dawna przeżytkiem i jako prymityw, nie może dać zupełnego zadowolenia estetycznego. Kiedy zanalizujemy kilka pieśni ludowych, przekonamy się, że istnieje cały szereg melodyj, które wykonywane, wymagają choćby nieruchomego tylko tła akordowego. Są to melodje przeważnie pochodzenia tanecznego, które istnienie swe wywiodły przy dźwiękach basetli wiejskiej, nastrojonej kwintami, buczącej w takt parom tanecznym.

Chcąc oddać tą pieśń tak, jak wymaga jej charakter ludowy, aby w harmonicznem brzmieniu głosów odnaleźć było można i subtelne skrzypki i nisko brzmiące basy muzyki wiejskiej, piszący uciekać się musi do specjalnej harmonizacji. Melodje ludowe oparte są zazwyczaj nie na nowoczesnych gamach durowych lub molowych, lecz na gamach archaicznych, dzisiaj już nie będących w użyciu. Większość śpiewów ludowych wywodzi swą budowę od trybów kościelnych, melodyj gregorjańskich, a często nawet od pięciotonowej gamy zwanej indochińską. Jedną

z takich pieśni jest znana i śpiewana na ziemiach polskich pieśń o chmielu: „Oj chmielu, chmielu, ty bujne ziele".

Ale prócz cech pieśni ludowej wynikłych ze związku tonalnego, istnieją dalsze warunki, które decydować muszą o prawdziwości kompozycji ludowej. Jak już wspomnieliśmy, w brzmieniu pieśni ludowej musimy odnaleźć całą wiejską muzykę, wesołość i życie i humor, bo te właśnie czynniki charakteryzują pieśń polską ludową.

Jeżeli przypatrzymy się dokładnie budowie pieśni ludowych, opracowanych przez p. Garbusińskiego przekonamy się, że autor wziął pod uwagę wszystkie okoliczności konieczne do należytego oddania charakteru pieśni.

Piosnka szlachty zagonowej „Przyszedł Mazur do Mazura" jaką pomieszczamy, imituje w basach wiejską basetlę, głos najniższy chóru czterogłosowego porusza się wolno na tonice, drugi bas dostraja do niego kwintę i na na niej przeważnie się opiera. Dwa górne głosy imitują zaś skrzypki, które zlewając się tu i ówdzie w unison, idą jakby w parach tanecznych tercyjkami w jednakowym kierunku.

Pieśń ta należy do żartobliwych, które w liczbie pieśni ludowych stanowią osobną grupę, obok pieśni tak zw. szydebnych. Sąsiedzi wyszydzali się wzajemnie w pieśniach, zaś Mazurzy byli od wieków pośmiewiskiem innych dzielnic Polski. Pochodzenie pieśni szydebnych ma swoje źródło w literaturze szlacheckiej i miejskiej, treść pomieszczonej zaś pieśni upewnia o jej przynależności.

Tak więc wszystkie czynniki, o których powyżej była mowa, składają się w jedną całość, która w należytej interpretacji wykonawców, daje nam polską pieśń ludową.

Nowe Wydawnictwa.

Nakładem Salezjańskiej Szkoły Organistów w Przemyślu ukazały się następujące utwory:

Ks. Dr. Antoni Chlondowski: MISSA „AUXILIUM CHRISTIANORUM, ad duas voces inaequales (na dwa głosy mieszane) op. 38.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski: MISSA „SANCTI JOSEPH" ad duas voces inaequales, op. 39.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski: MISSA „SANCTI ANTONII PADUANI", ad duas voces inaequales, op. 40.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski: MISSA „SS. ANGELORUM CUSTODUM", ad duas voces inaequales, op. 41.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski: MISSA „SS. CORDIS JESU", ad 3 voces inaequales, (Mezzosopran, Tenor i Bas) op. 43.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski: „PIEŚNI ZA DUSZE ZMARŁYCH", zeszyt II, op. 42.

Ks. August Piechura: „MSZA POLSKA", na chór mieszany.

Zakłady Salezjańskie i Zgromadzenia zakonne Księży Salezjanów, założone przez Ks. Bosko, są może jedynemi, które już w konstytucjach zakonnych mają nałożony obowiązek uczenia swych wychowanków muzyki, i to muzyki w całem tego słowa znaczeniu. Obok wychowywania młodzieży w duchu katolickim i narodowym, obok kształcenia naukowego wychowanków, obok uczenia rzemiosł wszelkiego rodzaju, Zakłady Salezjańskie uczą młodzież swą muzyki, która jak ogólnie wiadomo jest jednym z czynników uszlachetniających ducha młodzieży.

Jedną z głównych placówek naukowych dla muzyki jest Salezjański Zakład i Szkoła organistów w Przemyślu. Na jej to czele stoi niestrudzony muzyk i kompozytor Ks. Dr. Ant. Chlondowski, który na polu nauczania muzyki kościelnej, śpiewu i kompozycji położył nie małe zasługi.

Ks. Dr. Ant. Chlondowski, już w 1912 roku był naszym czynnym i bezinteresownym współpracownikiem, wspomagając „Muzykę i Śpiew" swemi kompozycjami, radą i propagandą wśród szerokich warstw uczącej się młodzieży. I do dziś dnia widzimy tę życzliwość, nawet gdy przygnieciony ciężkimi warunkami pracy na swej placówce dyrektora Zakładu w Przemyślu, nie pominie nigdy Krakowa, aby nie wstąpił zapytać o „Muzykę i Śpiew", którą wspólnie z nami budował.

Ks. August Piechura, to jeden z wychowanków Ks. Salezjanów, uczeń mistrza ks. Chlondowskiego, który na pierwszym konkursie naszego pisma, w dniu 15 października 1912 zdobył p i e r w s z ą n a g r o d ę za kompozycję dwóch pieśni kościelnych.

Wpajanie zamiłowania do muzyki przez Ks. Salezjanów, to zarzewie prawdziwego piękna, tlejące w latach młodzieńczych, dzisiaj promienieje i błyszczy i ukazuje się światu muzykalnemu w coraz to nowych wydawnictwach, które stanowić będą trwale chlubę naszą i naszych przyszłych pokoleń.

Msze łacińskie ks. Chlondowskiego, wykazane powyżej, przeznaczone są w pierwszym rzędzie dla chórów zakładowych, szkół i chórów gimnazjalnych, trzymane są bowiem w stylu arcyprostym. Towarzyszenie organowe pięknie opracowane, należy do łatwych, tak, że każdy nawet mniej wprawny muzyk, może „prima vista" je wykonać.

Msze na dwa głosy skomponowane (mieszane), wykonać można również na dwa głosy równe, z tem, że w tym wypadku głosy się odwraca, t. j.: pierwszy głos śpiewa partję głosów męskich, a drugi głos partję głosów chłopięcych. Dla praktyczności i pewnej odmiany, „Gloria" i „Credo" napisał autor w stylu gregorjańskim, do których użył melodyj zaczerpniętych z „Editio Vaticana", lub oryginalnie skomponował.

Na wyszczególnienie zasługują „P i e ś n i z a d u s z e Z m a r ł y c h". — Jest to zbiór 10 pieśni, ze Mszą za Zmarłych, utrzymanych w wyrazie głębokiej powagi, towarzyszenie organowe porusza się częstokroć niezależnie od melodji, co w całości daje utwór kościelny odpowiadający nastrojowi żałobnemu. Tekst piękny i zwięzły, a wypowiadany wyraźnie i czysto zadowoli nawet wybredne wymagania artystyczne.

Msza ks. Piechury na głosy mieszane, opracowaną jest do tekstu „Nieogarniony całym światem Boże". — Melodja nowa, oryginalnie skomponowana polifonicznie, należy do udatnych i zasługuje na rozpowszechnienie. Głos najwyższy sięga do *e* pod piątą w wiolinie, zaś najniższy w jednym tylko miejscu do *g* na pierwszej linji w basie. Całość kompozycji składa się z trzech różnych melodyj, z których każda zawiera 3 zwrotki tekstu mszalnego, razem 9 zwrotek, a te wypełniają wszystkie części śpiewu mszalnego. — Chórom mieszanym i szkolnym chętnie tę kompozycję polecić możemy.

W końcu dodać musimy jedną uwagę, do wszystkich wymienionych powyżej kompozycyj; mianowicie, że pracom tym należałoby się lepsze wykonanie techniczne, co podniosłoby ich wartość, bo godne są one piękniejszej szaty wykonania drukarskiego, na które sposób litograficzny zdobyć się nie zdołał.

PIEŚNI KOŚCIELNE dla użytku młodzieży szkół średnich, powszechnych i chórów amatorskich, na chór mieszany lub na 2 głosy z towarzyszeniem organu, opracował K a z i m i e r z G a r b u s i ń s k i, Kraków, nakładem wydawnictwa „Muzyka i Śpiew".

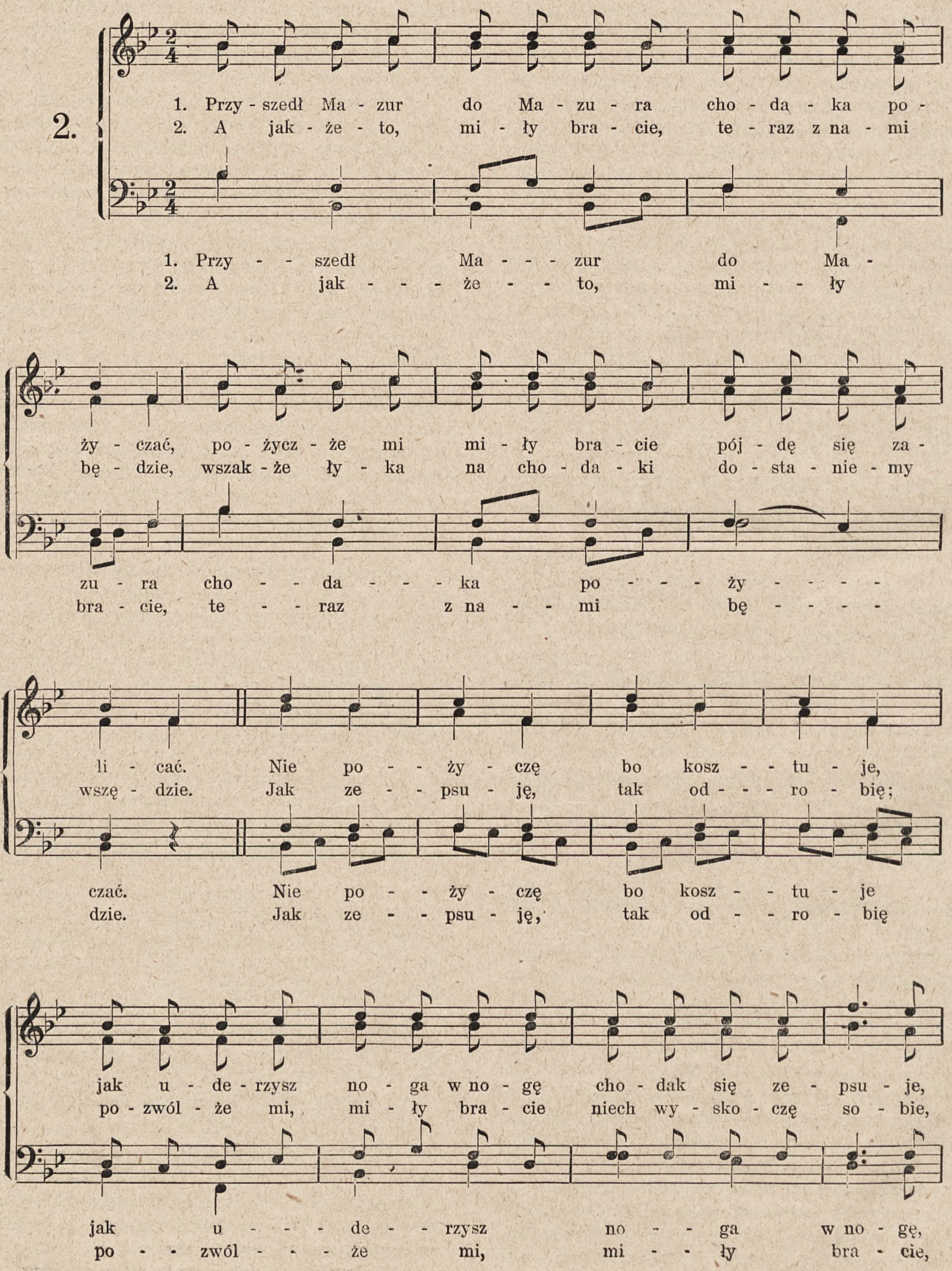
Niebywałe zainteresowanie się sfer muzykalnych zeszytem „Pieśni ludowych", wydanym przez tegoż autora,

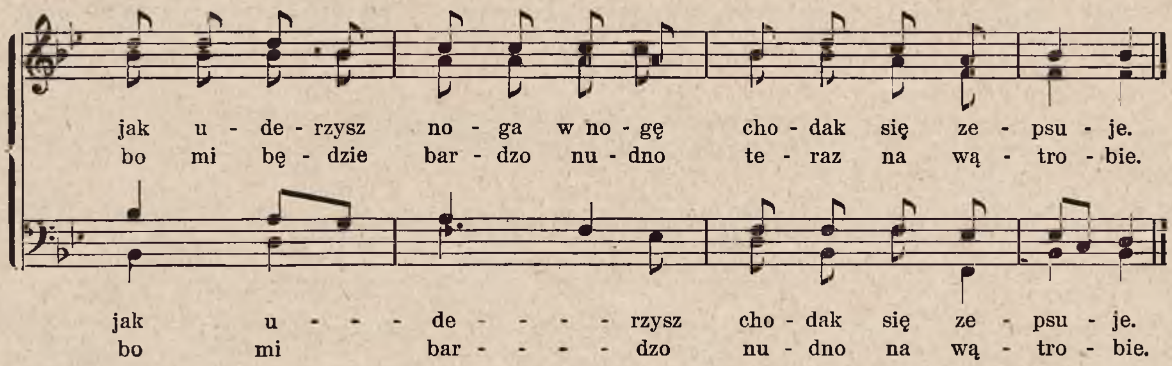
Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI.

Piosnka szlachty zagonowej, znana i na Mazowszu.

2.





zmusiły niejako p. Garbusińskiego do dalszej pracy, której wynikiem jest nowy zbiór pieśni kościelnych. Praca ta zasługuje na uwagę i o niej z przyjemnością pomówić wypada.

„Pieśni kościelne“ to nowy zbiór, w którym znajdujemy wyborowe melodje mszalne, takie właśnie, które są najpotrzebniejsze przy nabożeństwach w kościele, a które dotychczas z braku należytego opracowania nie były przez chóry używane. Kto miał już sposobność zapoznania się bliżej z techniką muzyczno-kompozycyjną p. Garbusińskiego, ten w pracy tej znajdzie wszystko, czego dzisiejsze potrzeby wymagają.

Zbiór pieśni kościelnych zawiera następujące pieśni:

I. **Pieśni mszalne:** 1) „Boże lud Twój“, 2) „Co nam nakazuje“, 3) „Z odgłosem wdzięcznych pieśni“, 4) „Do Ciebie odwieczny Panie“.

II. **Pieśni przygodne:** 5) „Z wysokich niebios“, 6) „Jesu dulcis memoria“, 7) „O salutaris“, 8) „O salutaris“, 9) „Jezu Ty każesz“, 10) „Do Ciebie Panie“, 11) „Jezusa ukrytego“, 12) „Ojcze z niebios“, 13) „Kiedy ranne“, 14) „O Ty przedwieczny“, 15) „Boże mocny, Boże cudów“, 16) „Boże dlatego dałeś nam życie“.

III. **Pieśni Wielkopostne:** 17) „Padnijmy na twarz“, 18) „Pozwól mi Twe męki śpiewać“, 19) „W krzyżu cierpienie“.

IV. **Pieśni Adwentowe:** 20) „Boże wieczny, Boże żywy“, 21) „Hejnał wszyscy zaśpiewajmy“, 22) „Grzechem Adama“.

V. **Pieśni do Matki Bożej:** 23) „Cześć Marji“, 24) „Zdrowaś Marjo“, 25) „O której berła“, 26) „Biedny kto Ciebie“.

VI. **Pieśni do Najśw. Serca P. Jezusa:** 27) „O mite Cor Jesu“, 28) „O niewysłowione“.

Idąc za postępem i wzorem Zachodu, prof. Garbusiński wprowadza naukę śpiewu chóralnego z partytur; sposób ten u nas niepraktykowany, a jednak uznany przez powagi pedagogiczne za właściwy i konieczny, znajdujemy w „Pieśniach kościelnych“ zastosowany.

Oto co pisze autor w przedmowie:

OD AUTORA.

Kierując się doświadczeniem, uzyskanem z długoletniej praktyki muzyczno pedagogicznej, uważam, że nauka czytania nut głosem nie może polegać jedynie na oćwiczeniu pamięciowem, lecz być musi opartą także na gruntownej znajomości tego przedmiotu. Do uzyskania lepszych wyników śpiewu chóralnego konieczną jest także znajomość czytania nut z partytury.

Dotychczasowy bowiem sposób śpiewania z poszczególnie odbitych głosów jest zbyt niewolniczy, odmawiający śpiewakowi orjentacji w pochodzie melodyjnym innych głosów, lub harmonicznem brzmieniu całości danego utworu. Czytając głosem z partytury zmierzamy do poznania istoty harmonji i odtworzenia w wyobraźni młodego pokolenia pojęcia o kompozycji, która jest obrazem tak harmonji, jak i wzajemnego poruszania się głosów. Partytura więc w ręku śpiewającego jest jakby przewodnikiem, ułatwiającym orjentację śpiewającemu przy odczytywaniu głosem danej partji.

Zdanie moje popiera nie tylko program M. W. R. i O. P., ale i cała zagranica, która szczególnie na Zachodzie pod tym względem już dawno nas wyprzedziła, usuwając z praktyki przedawniony sposób śpiewania z osobnych głosów.

Z powyżej przytoczonych powodów drukuję me zbiory pieśni, przeznaczonych dla młodzieży szkolnej tylko w formie partytur, i niniejszy też zbiór pieśni kościelnych w ten sam sposób do użytku oddaję. **K. Garbusiński.**

Wykonanie techniczne tych pieśni i forma zewnętrzna wyróżnia się czystością i pięknym, a wyraźnym drukiem, czego przy innych dorywczo litograficznie wydanych śpiewniczkach nie spotykamy.

Cena zeszytu „Pieśni kościelnych“ wynosi **zł. 3.**— Skład główny w Administracji naszego pisma.

Nadesłane do recenzji.

Nakładem Zjednoczenia Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. — Skład główny: „Spółka Zjednoczenia Młodzieży“, Poznań, ul. Pocztowa 15.

„Hymn młodzieży żeńskiej“, na 2 głosy z tow. fortepianu. Poznań 1924.

„My chcemy Boga“, hymn stowarzyszeń katolickich na 2 głosy z tow. fortepianu. Poznań 1924.

Feliks Nowowiejski: **„Hej do apelu“** hymn młodzieży na dwa głosy z tow. fortepianu. Słowa Charixa. Poznań 1924.

W. Alp: **„O Stanisławie, Patronie Ty nasz“**. Pieśń do św. Stanisława Kostki na 2 głosy z tow. fortepianu. Poznań 1924.

Ks. Fr. Walczyński op. 162: **„Pieśni do św. Stanisława Kostki“** na chór dwugłosowy. Poznań 1924.

Ks. Fr. Walczyński op. 141: **„Msza Polska“** na chór dwugłosowy. Poznań 1924.

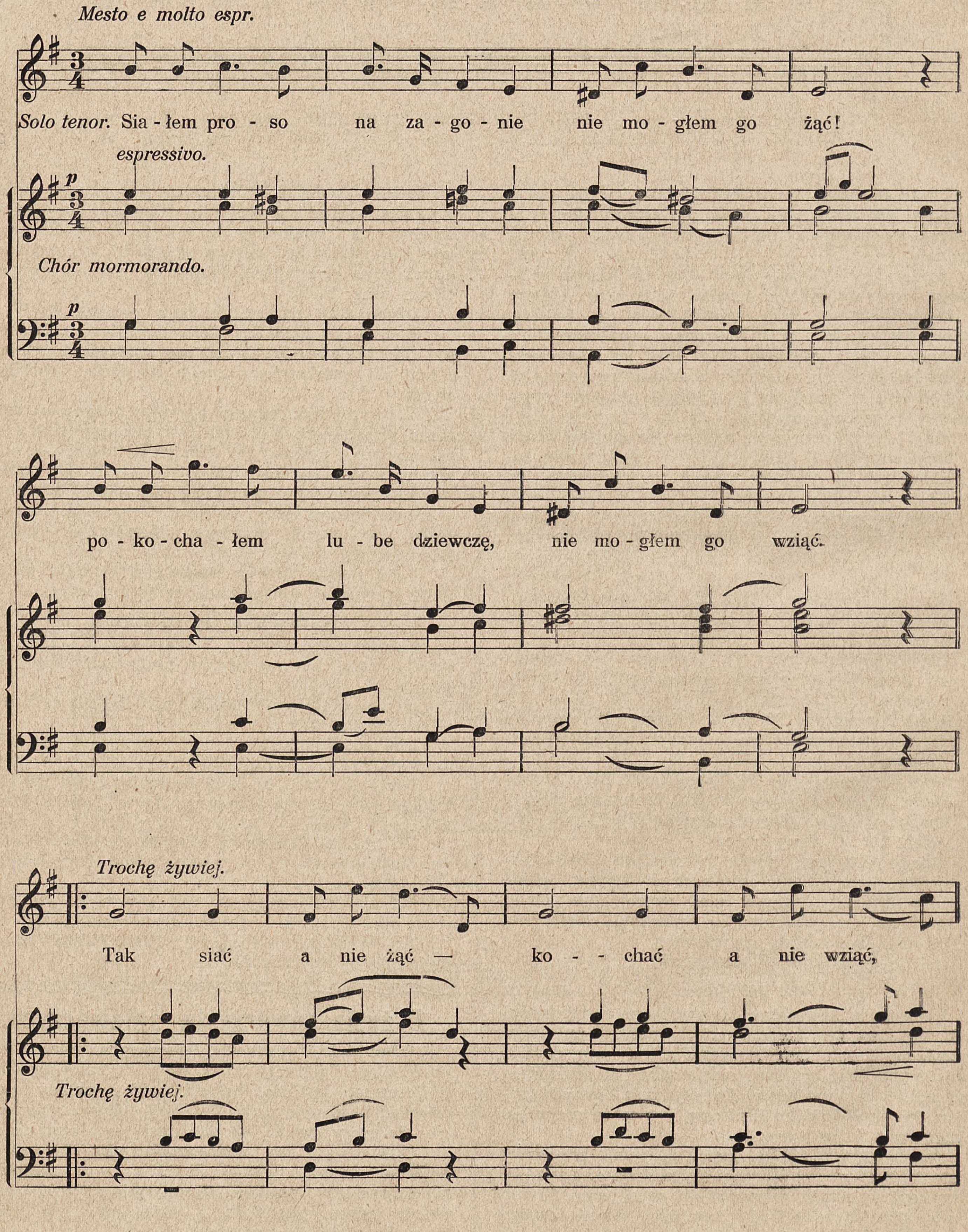
Z życia towarzystw śpiewaczych.

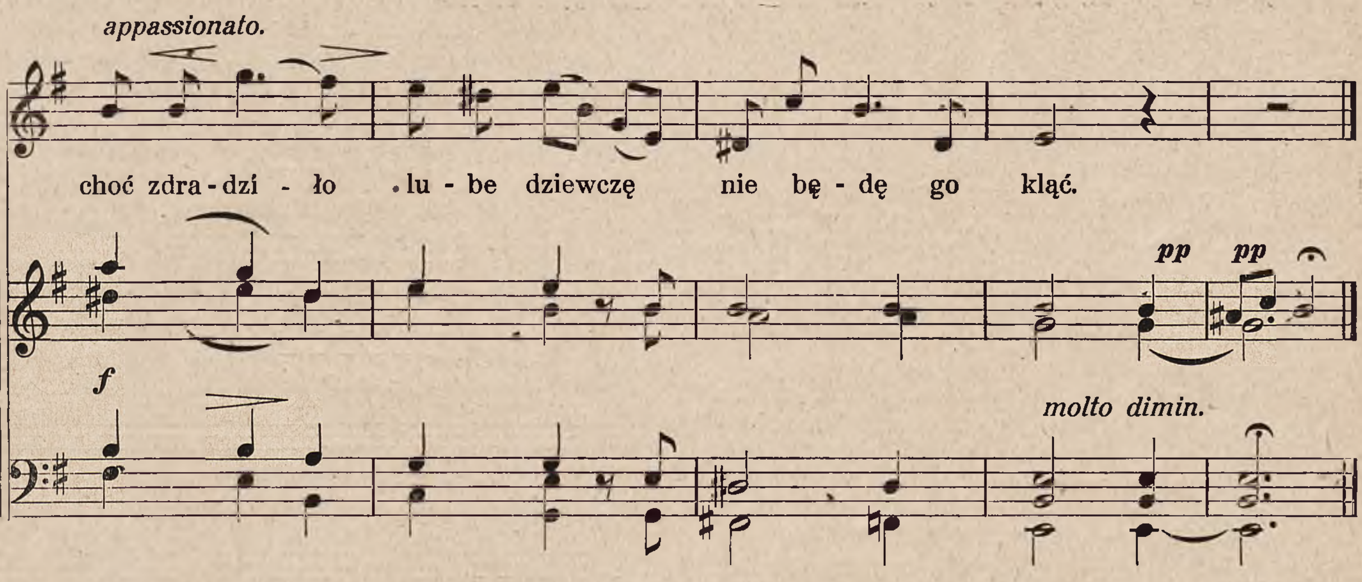
Odezwa do Towarzystw Śpiewaczych. II-gi Wszechpolski Zjazd Śpiewaczy, który odbył się w czerwcu b. r. w Poznaniu, dosadnie wykazał, jakie rezultaty można osiągnąć w rozwoju naszej rodzimej kultury artystycznej, gdy do pracy stajemy społem, ramię przy ramieniu.

Wielkopolska nam zaimponowała: widzieliśmy na tem wielkiem Święcie Polskiej Pieśni sprawną organizację Wielkopolskich Związków śpiewaczych, wysoki poziom chórów miast, miasteczek, a nawet wsi — a przedewszystkiem wielkie zrozumienie idei.

Pieśni ludowe w opracowaniu harm. Stanisława Lipskiego.

Siałem proso na zagonie.





Czy tak jest u nas, na ziemiach byłej Kongresówki?

Wprawdzie mamy tu i ówdzie towarzystwa śpiewacze, przy których są częstokroć zupełnie dobre chóry, sprawa jednak ich szerszej organizacji przedstawia się ujemnie. Wpływa na to bezprogramowość, brak współpracy towarzystw, niewielkie wśród nich poczucie obowiązku i karności.

Musimy złemu zaradzić!

Jesteśmy najgłębiej przekonani, że wszystkie te niedomagania da się usunąć, gdy towarzystwa śpiewacze, istniejące na terenie poszczególnych województw, połączą się w wojewódzkie związki.

Wytworzy się wtedy praca programowa, która podniesie poziom towarzystw i obejmie całe terytorjum danego województwa.

Pojmując doniosłe znaczenie związków śpiewaczych, Towarzystwo Miłośników Sztuki w Kielcach zwraca się do wszystkich istniejących na terenie województwa towarzystw z inicjatywą połączenia się w Związek Śpiewaczy Ziemi Kieleckiej.

W tym celu zapraszamy delegatów (prezesów lub dyrygentów) do Kielc na organizacyjne zebranie, które odbędzie się w dniu 9 listopada o godzinie 9 rano w sali Klubu Urzędników Państwowych (pałac pobiskupi).

Porządek dzienny zebrania:

1) Zagajenie i wybór prezydjum.
2) Rozpatrzenie projektu statutu.
3) Wybór Zarządu Związku.
4) Wytyczne prac Związku na rok bieżący.
5) Wolne wnioski.

Upraszamy o zgłaszanie udziału towarzystwa w Zjeździe najpóźniej do dnia 20 października 1924 r.

Informacyj w sprawie Zjazdu udziela prezes T-wa p. Witold Kamiński (Kielce, ulica Kapitulna, seminarjum nauczycielskie).

W dniu Zjazdu o godzinie 12-ej odbędzie się Poranny Koncert chórów (męsk. i miesz.) T-wa Miłośników Sztuki z udziałem zespołów muzycznych.

Cześć pieśni!

Tow. Miłośników Sztuki w Kielcach.

Dział Związku Nauczycieli śpiewu i muzyki
w szkołach państwowych i prywatnych.

Niektóre zagadnienia
z metody nauczania śpiewu w szkołach.

Nauczanie śpiewu we wszystkich prawie szkołach na terenie ziem polskich ograniczone było przed odzyskaniem niepodległości do mechanicznego wyuczania piosenek ze słuchu, a nowe prądy powstały tak niedawno, że dotąd metoda racjonalnego nauczania śpiewu znajduje się jeszcze w stanie mgławicy, a nieprzygotowane w tym kierunku nauczycielstwo nie znajduje w żadnym z dotychczas wydanych podręczników dostatecznych wskazówek metodycznych.

Skutki takiego stanu rzeczy są też opłakane: Programy istnieją, ale tylko na papierze; lekcje śpiewu w tygodniowych podziałach figurują też, ale młodzież szkolna pozostaje nadal w tem przekonaniu, że odczytać melodję bez instrumentu mogą tylko nieliczni wybrańcy losu, obdarzeni specjalnemi zdolnościami. Tymczasem nauczanie czytania nut będzie rzeczą zupełnie łatwą, jak łatwem jest obecnie nauczenie czytania i pisania w ojczystym języku, trzeba tylko nauczycielstwu dać podobne metodyczne przygotowanie i podobnie doskonałe podręczniki. Wtedy każde bez wyjątku dziecko, które nauczy się tylko czytać i pisać, będzie mogło nauczyć się myśleć tonami i odczytać głosem, czy w myśli, każdą melodję.

W dotychczas wydanych podręcznikach podane są wprawdzie wskazówki metodyczne, ale są one tak ogólnikowe, że nauczyciel początkujący, chcąc być sumiennym, jest zawsze w kłopocie, bo nie wie, jak przystąpić do rzeczy racjonalnie, a fuszerować nie chce.

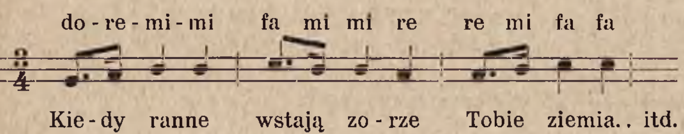
Pragnąc pomóc cokolwiek młodszym kolegom, zamierzam wydać protokóły swych lekcyj w niższych klasach szkolnych. Przedtem jednak chciałbym usłyszeć opinję fachowców o mojej terminologji i zasadniczej zmianie w metodzie ćwiczeń słuchowo-głosowych, a ponieważ, mieszkając na prowincji, nie mam sposobności do ustnych dyskusji, skreślam niniejszy artykulik, pragnąc nim poruszyć kolegów praktyków i teoretyków i wywołać dyskusję na łamach naszego pisma.

Idzie tu mianowicie o zużytkowanie solmizacji Gwidona przy nauczaniu czytania nut. We wszystkich pracach naukowych, dotąd spotykanych w języku polskim (i rosyjskim), traktujących o muzyce wogóle (oprócz historycznych, solmizacja aretyńska stawiana jest równoznacznie z alfabetem muzycznym tak, że jedno drugie niby może zastąpić. Prof. Stanisław Kazuro w swym podręczniku „Solfeggio cz. II“ nawet pochodne tonacje nazywa: Fa-dur, fa-mol i t. d., co uważam za rzecz nie tylko niewygodną, ale nawet niezgodną z pierwotnem przeznaczeniem sylab, wziętych z hymnu Pawła djakona do ułatwienia nauki heksachordów.

W praktyce nauczania czytania nut daleko korzystniejsze jest takie użycie tych dwu nomenklatur tonalnych, że każda z nich znaczy co innego, mianowicie:

Sylaby do, re, mi, fa, sol, la, si, mają oznaczać nazwy siedmiu stopni każdej tonacji twardej (dur) i mogą być używane przy śpiewaniu czytanek muzycznych (solfeggio) nie tylko w tonacji dur, ale i moll, która właściwie powstaje z tonów odpowiedniej tonacji dur, — bez żadnych zmian tych nazw w śpiewie, zaś alfabet muzyczny ze wszystkiemi uzupełnieniami w postaci sylab „is, es“ — ma służyć do ścisłego określenia bezwzględnej wysokości tonów podług kamertonu i systemu pisowni nut na pięciolinji. Z alfabetem tym zapoznajemy dzieci dopiero wtedy, kiedy musimy zwrócić uwagę na różne tonacje pochodne i możemy w następstwie przystąpić do wyjaśnienia koła kwint w stroju temperowanym.

Przez cały ten czas, wobec takiego postawienia sprawy nie będą nam potrzebne wcale pięciolinje muzyczne, gdyż wystarczą nam w zupełności trzy linje tonacyjne, na których piszemy zwykłemi nutami z oznaczeniem rytmu, np.:

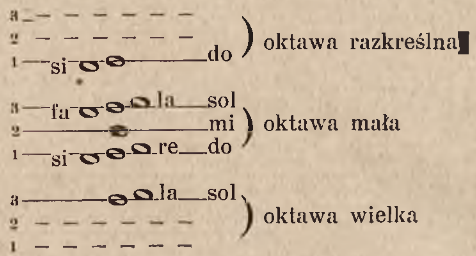


Ten system nie określa wysokości tonacji, którą, zależnie od skali głosów dzieci danego kompleksu, wybieramy dla danej piosenki najdogodniejszą, a jednakowa pisownia wszystkich tonacji tak szybko utrwala w pamięci budowę tonacji, że po kilku lekcjach dzieci już naprawdę samodzielnie czytają.

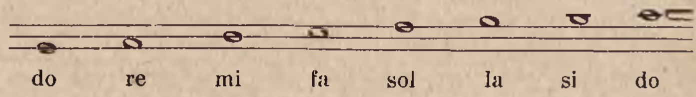
Późniejsze przejście do pięciolinji muzycznej nie sprawi ani wiele trudności, ani zamieszania, o ile tylko odpowiednie lekcje będą przeprowadzone planowo, z uwzględnieniem podstawowej zasady nauczania: opierać nowe wiadomości na dobrze już znanych i przy zastosowaniu metody heurystycznej.

Ten system pisania nut zaczerpnąłem z dziełka prof. Wysockiego p. t. „Problem racjonalnego nauczania śpiewu“. Zmodyfikowałem go tylko o tyle, że na pierwszej linji zawsze jest stopień „do“, t. j. tonika każdej tonacji dur, gdy np. Wysockiego w tonacji moll na pierwszej linji jest „la“, co się zaznacza literą „m“ u góry.

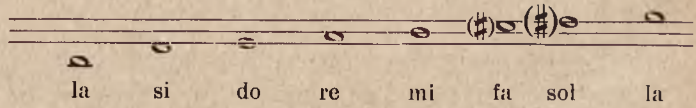
W początkowem nauczaniu tonację dur nazywamy „do“ i piszemy:



wobec czego jedna oktawa tonacji w gamie wygląda:



a tonację moll nazywamy „la“ i piszemy:



Przy ćwiczeniach słuchowo-głosowych po unisonie przechodzę do oktawy bez różnicy wieku dzieci, a to dlatego, że tę odległość wskazuje nam sama natura, dając oktawę w różnicy głosów męskiego i żeńskiego. Ta więc różnica daje nam na lekcji rodzaj okazu do wyprowadzenia pojęcia odległości oktawy (bez nazwy), a pozornie jednakowe brzmienie — podstawę do oznaczenia dwu tonów jedną nazwą „do“ niskie i „do“ wysokie. Przytem biorę za podstawę nie koniecznie ton „c“, a to zależnie od wysokości skali głosów dziecięcych, co wypróbować możemy przy śpiewaniu piosenek ze słuchu. Czasem wypadnie oprzeć „do“ na tonie A, B, a z innemi dziećmi — d, es. Tu muszę zaznaczyć, że niema obawy o słuch absolutny. Ten ostatni jest rzeczą nie łatwą do wyrobienia u przeciętnego dziecka, dlatego rozwiniemy mu wpierw słuch względny przez nauczenie go dobierania oktaw, kwint, tercyj i sekund do każdego poddanego tonu, a na rozwijanie słuchu absolutnego będzie czas po dojściu do alfabetu muzycznego i pięciolinji.

Feliks Kozłowski, naucz. sem. naucz. w Ostrowcu.

* * *

Nie przesądzając w niczem wyników dyskusji jaka się na poruszony temat rozwinie, podkreślamy zasadnicze momenty artykułu. Wedle powyższej metody solmizacja zmienia zasadniczo swój charakter. Przestaje zastępować alfabet muzyczny, niema być więcej związana z umiejscowieniem na pięciolinji, ale określać interwale w obrębie danej tonacji. Więc **mi** oznaczać ma zawsze tercję, **sol** zawsze kwintę i t. d. Uczeń operuje od pierwszej chwili interwalami, wyrabia sobie pojęcie słuchowe i myślowe takich odległości jak sekundy, tercje, kwarty, kwinty i t. d. dając im krótko imiona **re, mi, fa, sol i t. d.**

Zastanowienia godne, że każdy z nas, śpiewając coś z nut, „à vista“ nie myśli w chwili trafiania głosem danego tonu, ani o alfabecie muzycznym, ani o solmizacji, ale o interwalu jaki ten ton z poprzednim tonem tworzy i jakim on jest stopniem w danej tonacji. Dotychczasowy zaś system oddzielnie traktował solmizację jako ramiennik alfabetu muzycznego, a interwale powoli i mozolnie wkuwał w umysły uczniów.

Sądzimy więc, że zagadnienie poruszone przez szan. Autora, wywoła bardzo żywą i gruntowną polemikę ze

strony pracujących na polu muzycznem osób, która winna wykazać, czy nie ma jakiejś krótszej, prostszej, a łatwiejszej drogi do osiągnięcia biegłości w czytaniu nut, niż ta, po której dziś idziemy, a która, jak wiemy, tylko bardzo nielicznych zaprowadza do celu. **Kom. red.**

Autonomiczny system nutowy

ułatwiający sposób pisania utworów muzycznych według pomysłu Jana Hautstont'a, w skróceniu podał L. Cogen (Belgja).

Do międzynarodowego komitetu zwolenników tego systemu należą: **Klaudjusz Debussy,** kompozytor, **H. de Curzon,** naczelny redaktor pisma „Le Guide Musical“, **Henryk Lafontaine,** członek senatu, prof. w Instytucie badań naukowych w Belgji, **Ludwik Laloy,** doktór beletrystyki, prof. w Sorbonie (Uniw. w Paryżu), **Li Yu Ying** (Chiny), komisarz dla spraw naukowych w Europie, **Henryk Mangin,** krytyk muzyczny, doktor praw, prof. w Instytucie badań naukowych w Belgji, **S. E. Meerloo,** prof. w królewskiem Konserwatorjum muzycznem w Brukseli, **C. Thomson,** prof. w królewskiem Konserwatorjum muzycznem w Brukseli, **Karol van den Borren,** znawca muzyki, prof. w Instytucie badań naukowych w Belgji.

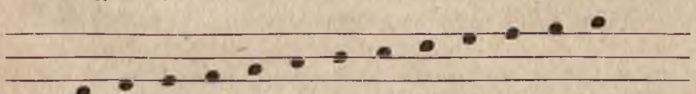
KRÓTKIE OBJAŚNIENIE SYSTEMU.

Od trzech stuleci uczeni muzycy próbowali uprościć system nutowy. Liczne czynione próby dadzą się podzielić na dwie główne grupy: 1) używające znaków całkiem odmiennych w porównaniu do będących dotąd w użyciu (a więc liter, cyfr i t. p.); 2) zachowujące te same linje i główne znaki zwykłego systemu.

Żaden z wymienionych sposobów nie zdołał jednak rozwiązać sprawy zadowalająco, chociaż niektóre z nich są częściowo wcale udatne.

Jean Hautstont jednak jest owym szczęśliwym wynalazcą, któremu udało się rozwiązać ten problem, ogłoszony po raz pierwszy w r. 1907 w dziele zatytułowanem: **„Notation musicale autonome“.**

Cały system nutowy jest oparty na 12 chromatycznych półtonach, które się umieszcza w obrębie trzech linji w następujący sposób:



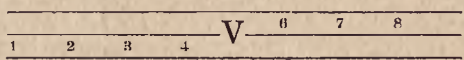
do de re me mi fa fo sol sa la le si do
(c cis d dis e f fis g gis a ais h c)

Nazwy „chromatycznych“ nut dane są w ten sposób, że do spółgłoski, poprzedzającej diatoniczną nutę, dodaje się samogłoskę następnej nazwy. Według tej zasady nuta, stojąca między „re“ i „mi“ powinnaby się nazywać „ri“, lecz dla milszego brzmienia i łatwiejszej wymowy wyjątkowo reguła jest tu odwrotnie zastosowana, i ta nuta nazywa się „me“.

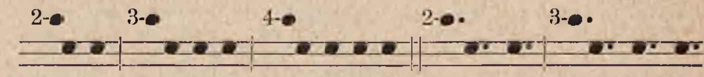
Oktawy *) są liczbowane począwszy od nuty „do“ (c) mającej 32 stóp w organach, a umieszczonej o jedną oktawę niżej od pierwszego „do“ (c) na fortepianie. Nuta ta uchodzi za pierwsze brzmienie, będące w użyciu.

*) Hautstont nazywa je właściwiej „serjami“.

Tym sposobem oktawa, obejmująca brzmienie „la“ (a) między drugą a trzecią linją w systemie pięciolinijnym, jest piątą (V) oktawą. Oktawy są liczbowane arabskiemi cyframi, z wyjątkiem V-ej (znaczonej cyfrą rzymską) w ten sposób:



Jednostką czasu jest zawsze czarna nuta. Jedna cyfra jest wystarczająca do wskazania taktu i tak:



takty binaryczne **takty ternaryczne**

Nuty o różnej wartości z odpowiedniemi pauzami, odpowiadają mniej więcej wyglądem obecnym znakom muzycznym.

Są także osobne znaki dynamiczne, których tu dla braku odpowiednich czcionek nie podajemy. Głównemi znakami są: „p“ (piano, cicho) i „S“ (mf, miernie głośno). Przez stosowną ich zmianę otrzymuje się dalsze odcienia natężenia głosu.

To są główne znaki tak zwanego autonomicznego systemu nutowego. Inne znaki pozostają niezmienione.

System ten jest wynikiem krytycznych studjów wszystkich dobrych i złych stron, zawartych nietylko w systemie dotąd używanym, ale także w projektach, zmierzających do ulepszeń

Znaki podnoszące i zniżające, a więc krzyżyki, bemole i kasowniki pojedyncze i podwójne są tu, jako zbyteczne, całkiem opuszczone.

Systen ten, mimo swej prostoty, nie przedstawia żadnych braków. Nadaje się tak do muzyki ludowej, jakoteż i artystycznej, przedstawiając, jako rezultat ścisłych studjów, dalszą ewolucję dotychczasowego systemu.

Nie dziw więc, że prawdziwe jajko Kolumba, ów autonomiczny system nutowy, cieszył się od swego pojawienia się uznaniem sławnych pisarzy muzycznych (między nimi Klaudjusz Debussy) i utalentowanych znawców muzyki, jak panowie: Laloy i de Curzon. Ma on już w różnych krajach zwolenników, którzy go gorąco propagują, by zdobył sobie w całym świecie zastosowanie, zastępując dotychczasowy system dla większej korzyści sztuki i uczniów.

W lipcu 1921 r. Hautstont założył w Brukseli stowarzyszenie kooperatywne dla wydawania dzieł o tym systemie i utworów muzycznych nowym sposobem drukowanych.

Z pośród tych prac przytoczę tu kilka: 1) „Elementarna znajomość autonomiczna systemu nutowego“. 2) „Śpiewnik“ cz. I., 3) „Śpiewnik“ cz. II., 4) „Metody wychowania muzycznego“.

Z najlepszych muzycznych dzieł klasycznych wymienia autor: 1) „Wstęp do wyrobienia swobody i czucia w sztuce muzycznej“, 2) Dwunutowe wydanie: diatoniczne i autonomiczne, poprzedzone przedmową i synoptyczną tabelą, dotyczącą genealogji zasad w czasie wielkich perjodów sztuki muzycznej. Napisał Jean Hautstont. 3) „Hymn narodowy rzeczypospolitej chińskiej“ i inne.

Międzynarodowy Związek dla propagandy autonomicznego systemu nutowego działa na podstawie osobnego regulaminu, który można otrzymać od autora.

Umiem tylko „Peruwiankę“ i „Titinę“.

(Pod powyższym tytułem nadesłano nam artykuł, zamieszczony w „Głosie Lubelskim“ z 19 września 1924 r., który w całości przytaczamy. — Redakcja).

Uczenica 4-tej klasy gimnazjum żydowskiego Szpera, nazwiskiem K. G., składała w początku bieżącego roku szkolnego egzamin do 7-ej klasy szkoły powszechnej Nr. XVIII w Lublinie.

Oto niektóre fragmenty egzaminu:

Po odpowiedzi z szeregu przedmiotów (z kretesem widać przez uczenicę zignorowanych, bowiem odpowiedzi wypadły fatalnie) przystąpiono do egzaminu z języka francuskiego. Uczenica gimnazjum żydowskiego tak się widać przejęła faktem składania egzaminu do szkoły polskiej, że cały tekst francuski uważała za stosowne czytać sposobem polskim, jak napisano, za wyjątkiem jednego tylko wyrazu „huit“ (osiem), któremu, niewiadomo dla jakich powodów, na początku jedną literę dodała, a na końcu ujęła. Egzamin oczywiście wypadł karykaturalnie, ale mniejsza z tem — chodzi o rzecz ważniejszą. Gdy przyszła kolej na egzamin ze śpiewu, nauczycielka egzaminująca, zadając pytanie, jakie uczenica zna pieśni polskie, uzyskuje odpowiedź: Znam tylko dwie pieśni: „Titinę“ i „Peruwiankę“!..

„Brawo! — aspirantko na uczenicę polskiej szkoły powszechnej, nieźle cię zapoznano w gimnazjum Szpera z polskością, polską kulturą i śpiewiem polskim. Czy oby twoi nauczyciele zaznajomili cię dobrze z geografją?“ Trzebaż ich było pouczyć po niefortunnym egzaminie, że o polskości piosenki, czy pieśni nie świadczy tylko to, że się ją po polsku śpiewa...

Humorystyczny ten epizod ma jednak i poważniejszą stronę. Rodzi on bowiem nader przykre refleksje na temat systemu wychowawczego w gimnazjach, co, jak w wypadku powyższym, na lekcjach śpiewu (polskiego) posługują się „Peruwianką“ i t. p. piosenkami, nie mającemi nic z polskością wspólnego.

Czy podobna szkoła średnia zasługuje na to, by ją odwiedzali wizytatorzy i delegaci ministerstwa? — Czy nie jest to dla nich ubliżeniem?

Toć przecie taki nawet cheder żydowski, szkoła żydowska „Dorkaj noam“, przy ul. Archidjakońskiej i to uważa za swój obowiązek obywatelski uczyć dzieci pieśni polskich. W niektóre dnie godzinami całemi wyśpiewują wrzaskliwie: „Nie rzucim „żemi“.... my królewski szczep piastowy...“

Ale to cheder. Gimnazjum żydowskie widać inne ma zapatrywania. Stamtąd wieje więcej duchem „internacjonału“, któremu wszystko, co polskie, jest nie tylko obce, ale i... nienawistne.

* * *

Istotnie. Egzamin pełen humoru, słuszna skarga pod adresem wymienionego gimnazjum, ale — budzi się równocześnie refleksja i przykre westchnienie pod adresem nas samych.

Nie mówmy o wsi, bo ta żyje swojem życiem, no i jest „zacofana“. Weźmy więc jakiekolwiek miasteczko, czy miasto i przysłuchajmy się, co tu grają i śpiewają? Nic — poza modnymi tańcami, poza dżawą. Wykrzykuje to malec szkolny, gimnazjasta, akademik, terminator, robotnik; ma się wrażenie, że ten jednomyślny kult schimmy czy dżawy uzyska potęgę Chochoła z „Wesela“ Wyspiańskiego — że już nie ludzie, ale stare żydowskie kramy, brudne masarnie, piekarnie, do spółki z „kulturą i wiedzą“, ruszą pewnej nocy w takt umiłowanej pieśni, wyginając lubieżnie spróchniałe oficyny, jak tego duch mody tanecznej wymaga.

W oknach wystawowych naszych księgarń i składów nut lwią część miejsca zajmują tańce „najmodniejsze“ i „najnowsze“, godne w układzie i wartości muzycznej rysunkom krzyczącym z okładek ulubionych „dzieł“. A księgarz to daje na wystawę, co publiczność kupuje i lubi.

A w domach prywatnych?

Któraż „szanująca się panna“ nie ma w swoim repertuarze tustepów, onestepów, schimmy i t. p. najmodniejszych? Kiedy jednej z panien naprawdę muzykalnych i kulturalnych wyraziłem zdziwienie, że i u niej znajduję te muzyczne „Szerloki Holmesy“, odrzekła:

— Musiałam to kupić. Przecież odwiedzają mię koleżanki, więc cóż one będą grały, Chopina? Wtenczas i ja gram „Peruwiankę“ i, wie Pan? — Ostatecznie to jest ładne.

Więc, czy dziwna była odpowiedź wymienionej uczenicy? Opanowała nas jakaś szimlowska choroba, jakieś delirjum, w którem „Peruwianka“ lub „Titina“ łatwo zmieniają się w rodzime postacie.

Nie jesteśmy jednak więcej pochopni do takich muzycznych zasłabnięć od innych narodów. Nie zapomnę mojej bytności w Wiedniu w r. 1909. Wtenczas modny był walc z modnej operetki, której tytuł szczęśliwie zapomniałem, ale walc zostanie mi, niestety, w pamięci do śmierci. Po wytężającej całotygodniowej pracy chciałem chociaż w niedzielę wypocząć; więc zamykam się w moim gabineciku na III. piętrze, by pomyśleć trochę o swoich w kraju i potęsknić do nich. Nagle otwiera się przeciwległe okno, parę akordów na fortepjanie i on — ten okropny, ten straszny walc, który stale i bez przerwy brzmiał koło mnie już przez cały miesiąc. Traa-ta ta-ra-ra traa-ta taa pomaga ktoś na skrzypcach, traa-ta ta-rara wyje jakaś histeryczka w drugim oknie, to samo poczynają skrzeczeć brudne dzieci na podwórzu, nawet pies w takt szczekać zaczyna. Zamykam okno — a tu przez ścianę jęczy cytra traata-ta-ra-ra. Ogarnęła mię rozpacz. Uciekam na ulicę i pędzę do Prateru odetchnąć chociaż odrobiną powietrza i nie słyszeć, nic nie słyszeć. Ale już na wstępie karuzel chrapie traa-ta ta-ra-ra. Pędzę dalej. Koło „Riesenradu“ to samo, przy wystawach, budach, loterjach to samo — to samo gra muzyka wojskowa w głównej aleji, więc skręcam w bok — tu mniej ludzi — może tu. — O Boże! — Siadam w ogródku jakiejś restauracyjki... Spokój. Ścisnąłem zbolałą głowę i zacząłem myśleć o naszej drogiej polskiej ciszy... gdy jęknął rozstrojony fortepjan. Zrywam się — jakieś zniszczone biedactwo szczerzy swoje zepsute zęby i — traata-ta-ra-ra. Wypadłem jak szalony z ogrodu i tramwajem już pojechałem na „Steinhof“. — Był tam odgromny zakład warjatów. Ci biedni ludzie nie śpiewali, nie grali modnego walca. Tak żyje każda stolica.

Choroba Peruwianek jest międzynarodowa, a że u nas muzykę w domach przedewszystkiem pielęgnują kobiety, a te najłatwiej ulegają modnem zakażeniom, więc cóż dziwnego, że takie są odpowiedzi? Wyleczyć mogłaby nas od tego prawdziwa kultura muzyczna, ta jednak ubiera się w poważne i dostojne szaty — a że obecnie panuje moda krótkich i wąskich pelerynek, więc dostojna bogini nie znajdzie łaski, ani zrozumienia. Hołdować jej będą nieliczni i ona im się wywdzięczy. Owe jętki jednodniówki i całe to dzisiejsze obrzydliwe robactwo taneczno-salonowe zmarnieje i zniknie, a ona, ta Nieśmiertelna, towarzyszyć będzie narodowi w jego dniach chwały i potęgi, pocieszać w chwilach zwątpienia, radować się w szczęsnej i weselnej dobie.

L.

We franciszkańskim kościele.

Przyszli żądni pieśni i zapełnili mroczną gotycką świątynię, w której Wyspiański unieśmiertelnił siebie w cudnych dekoracjach ściennych i witrażach. Przez wysoko położone półokna gotyckie pełne pierwiosnków, dzwonków, józefków, wlewało się do świątyni cudowne wrześniowe słońce, tworząc na przeciwległych ścianach baśń, w której wyczarowane przez Wyspiańskiego słoneczniki, mniszki, podróżniki i bratki stały się wizją modlitwy tych, którzy się tu zgromadzili. Śpiewały nigdy nie milknące hosanna swemu Stwórcy żywioły wszechświata, zapamiętała się w modlitwie ascetyczna postać św. Salomei, jaśniał wśród róż i cierni wielki Święty z Asyżu, ów genjusz miłości i miłosierdzia, ale nadewszystko śpiewało słońce, w którego świetle całe wnętrze świątyni zmieniło się w jedną niesłyszalną ale odczuwaną pieśń uwielbienia. Grały ją różnokolorowe promienie, śpiewały kwiaty polne i owe gwiazdy srebrzyste u stropu, brzmiała nią ognista tęcza, a echa tej pieśni napełniły mroczne gotyckie presbiterjum, gdzie przed ołtarzem, zamienionem przez niebieskie światła witrażów w ledwie dostrzegalny trybunał Boży spełniała się ofiara.

W tę pieśń świateł i barw, w tę wizję gotyckiej świątyni, wyrastającej zda się z pośród łąkowego kwiecia, spłynęła pieśń organów, cicha zrazu i niebiańska, niby z tych świateł płynąca, potężniejąca z każdą chwilą, rwąca się, niespokojna, zgiełkliwa i groźna, niszcząca niebiański spokój świątyni, zdawało się, że obca tu. Przy organach siedział O. Rizzi; pierwsi wiolonczeliści Krakowa mieli odegrać utwory religijne.

Spojrzałem na chór.

Rzadko kiedy dwie sztuki tak zespalają się z sobą, jak to się w tej chwili stało.

Przez prześwity gotyckie kamiennej balustrady chóru dostrzegało się zaledwie głowy grających muzyków, stamtąd płynęły głębokie tony pieśni, ale też stamtąd zdawało się wylewać skłębione pramorze z witrażu „Bóg Ojciec". Pieśń przestała być pieśnią, stala się raczej wyrazem tego, co stworzył genjalny duch Wyspiańskiego. Był to cud ludzkiej myśli.

Przez kamienne gotyckie sploty, niby zastygłe w pierwszej chwili stworzenia, nadbrzeżne burzany przewalały się rozkołysane fale morza, skłębione i spienione. W straszliwym wirze, w rozpryskach piany i rozlałych tumanów wodnych rozbłyska żar wiecznego ognia-niszczyciela i twórcy zarazem. Płomienie i woda, dymy i opary zespoliły się tu i splotły, wzbiły się ogromnym słupem pełnym piorunów i błyskawic, aż wyłonił się z nich Bóg Stwórca, ogromny, nieogarniony, straszliwy w majestacie tworzenia.

Jego podnóże, Jego stopy, to rozhukane morskie odmęty; ogień i woda utkały Jego szatę, białawe opary dymów, jak wieniec siwych włosów, okoliły twarz groźną, straszliwą w swej woli i potędze. Przenikające całą postać błyskawice zmieniły się nad Jego głową we wzniesioną rękę, niby to jedno słowo „Stań się", dające początek wszechświata. To Bóg-Stwórca, to groźny Jehowa, to Jupiter Gromowładny, który pod prawem ramieniem zebrał pioruny, Jego istotę tworzące, bo On tylko zdolen sam siebie ogarnąć. On jest wszystkiem, bo wszystko jest Nim. On stworzył wszystkie żywioły, bo w nich stworzył Siebie. Im dał siłę swoją, wobec której jakże maleńki jest człowiek.

Ryk fal, szum ognia, grzmoty błyskawic i huk piorunów, to pierwszy hymn, jaki wszechświat wyśpiewał swemu Stwórcy.

W tę wizję stworzenia, jedyną i niezrównaną w sztuce, wizję, jaką tylko Wyspiański dramaturg-malarz mógł stworzyć, wlała muzyka nową siłę. Zdawało się, że chyba pękną szkła kolorowe, że drgną kamienne sploty gotyckie, a groźna ręka Boga poruszy się w wielkim czynie. Dokonywał się dramat nieziemski. Huk organów zdał się być teraz tylko echem, głębokie tony wiolonczeli z zaświatów słyszaną pieśnią. Chciało się muzyki straszliwej, jak ów Bóg-Stwórca, rozsadzającej istotę człowieka, jak Jego wielkość. Nawet najnowsza muzyka nie ma akordów dość silnych, by mogły brzmieć z pod Wyspiańskiego „Boga Ojca" z taką siłą z jaką genjalny twórca swą wizję wypowiedział.

Leńczyk.

Ruch związkowy.

Sprawozdanie

z zawiązania się Koła powiatowego Związku nauczycieli śpiewu i muzyki w Dąbrowie koło Tarnowa.

Na skutek odezwy Zarządu Głównego Związku nauczycieli śpiewu i muzyki w gazecie „Muzyka i śpiew" i z inicjatywy członka tegoż Związku kolegi Jana Marcinka, zaprosił specjalnie w tym celu utworzony komitet nauczycielstwo powiatu dąbrowskiego na zebranie w dniu 12 października b. r. do Dąbrowy. Na zebraniu tem jawiło się 14 osób z pośród nauczycielstwa miejscowego i z powiatu. Małą liczbę obecnych tłumaczy się tem, że w poprzednią niedzielę odbyło się Walne Zgromadzenie „Ogniska nauczycielskiego", wobec tego nauczycielstwo z powiatu, licząc się z kosztami podróży, nie mogło bezpośrednio w następną niedzielę ponownie podróży przedsięwziąć. Zebranie zagaił dłuższem przemówieniem kolega Marcinek. Przedstawił zebranym cel zgromadzenia i potrzebę zorganizowania się nauczycielstwa, uczącego śpiewu w szkołach — dla szerzenia kultury muzycznej tak wśród młodzieży szkolnej, jak wśród szerszych warstw społeczeństwa, a przez to umoralnienie tegoż. Stać się to może przez udzielanie nauki śpiewu w szkołach ściśle według programu ministerjalnego, zakładanie chórów amatorskich i zespołów orkiestralnych. Poczem zaproponował przedmowca na przewodniczącego zebrania kolegę Władysława Trybę, a na sekretarkę kol. Stefanję Szczygłównę. Przewodniczący wyjaśnił zebranym statut Związku naucz. śpiewu i muzyki i zakomunikował, iż w myśl tegoż może nastąpić zawiązanie Koła powiatowego, ponieważ liczba obecnych wynosi więcej, niż 10 osób.

Skład wydziału przedstawia się następująco: Władysław Tryba, przewodniczący; Stefanja Szczygłówna, zastępca; Jan Marcinek, sekretarz i instruktor fachowy; Józef Rozkrut, zastępca sekretarza; Aurelja Kurowska, skarbnik; Tomasz Patoń, zastępca.

Komisja rewizyjna: Ksawery Początek, Franciszka Marcinkowa, Mieczysław Drożdż.

Sąd honorowy: Marja Rykałowa, Kazimiera Gilewiczowa, Jan Golonka, Aniela Brodowiczówna, Bron. Mikosówna.

Uchwalono:

1) Odnieść się do Zarządu głównego Związku nauczycieli śpiewu i muzyki z prośbą o:

a) rychłe przejęcie przez Związek redakcji gazety „Muzyka i śpiew";

b) zamieszczanie w niej artykułów z zakresu metodyki i zasad śpiewu;

c) zamieszczanie w gazecie pieśni 2 i 3-głosowych, dostosowanych do treści wierszyków w czytankach i chórowych, mogących mieć praktyczne zastosowa-

nie w zespołach amatorskich. Przez uwzględnienie tych wniosków gazeta „Muzyka i śpiew“ stałaby się organem dokształcającym dla nauczycieli z dziedziny muzyki, a przez to ilość członków Związku znacznieby się powiększyła.

2) Zachęcić nauczycielstwo na najbliższem Walnem Zgromadzeniu „Ogniska nauczycielskiego“ do wpisywania się na członków Koła powiatowego Związku nauczycieli śpiewu i muzyki.

3) Wysokość wkładki miesięcznej członka do Koła powiatowego na 50 gr. miesięcznie.

Za Zarząd Koła pow. w Dąbrowie:

Jan Marcinek, sekretarz. **Tryba**, przewodniczący.

* * *

Nowopowstałemu Kołu przesyła Zarząd główny serdeczne życzenia rozwoju i owocnej pracy dla dobra polskiej muzyki. Uchwalonym wnioskom i życzeniom będziemy się starali zadość uczynić, licząc na ciągłą współpracę wszystkich członków Związku.

Komunikaty.

OD ZARZĄDU.

Kwestjonarjusze, załączone do październikowego numeru „Muzyki i Śpiewu“, napływają bardzo wolno. Nadesłano dotąd zaledwie 14 sztuk, co stanowi mniej, jak setną część ich ogólnej liczby. Już z tych czternastu dowiadujemy się rzeczy niezmiernie ciekawych, a dla Zarządu Gł. bardzo ważnych. Pierwszy pospieszył z wiadomościami G. Śląsk, potem Małopolska, Mazowsze i Kresy, Wielkopolska i Pomorze milczą.

Kwestjonarjusze mają nam powiedzieć, co się w kraju robi na polu muzyki, jakie są miejscowe dążenia, zamiary, poczynania, czego członkowie Związku wymagają od Zarządu Głównego. Rozwój Związku i owoce jego działalności nie tyle od Zarządu, ile od członków zależą. Musimy pracować wspólnie i wiedzieć o swej pracy. Prosimy więc P. T. Członków i osoby, pracujące na polu muzycznem o rychłe przesłanie kwestjonarjuszy pod adresem G. Leńczyk, Kraków, Bernardyńska 7.

Celem porozumienia się z P. T. Członkami Związku nauczycieli śpiewu i muzyki, przyjeżdżającymi do Krakowa, Zarząd Gł. Związku ustanowił dyżury członków Zarządu. Dyżury odbywają się w każdy czwartek od godz. 18—19 i w niedzielę od 11—12.

W Zarządzie Gł. są do nabycia statuty Związku w cenie po 50 gr.

W sprawie nauczania gry na skrzypcach w szkołach powszechnych. Odnośnie do artykułu, zamieszczonego w „Muzyce i Śpiewie“ Nr. 40 w sprawie udzielania nauki gry na skrzypcach, jako przedmiotu nadobowiązkowego w szkołach powszechnych, podaję do wiadomości Szan. Kolegów, że Kuratorjum krakowskie udziela pozwolenia na prowadzenie zbiorowych lekcyj gry na skrzypcach w budynku szkolnym pod warunkiem, że odnośny nauczyciel, pragnący prowadzić lekcje skrzypiec, wniesie prośbę do Kuratorjum O. S. K. przez Zarząd szkoły, podając w przybliżeniu liczbę zgłaszających się uczniów, oraz godziny, w jakich zamierza prowadzić lekcje.

Zezwoleń takich udziela się indywidualnie, celem uniknięcia nieporozumień. Odnośnie do innych Kuratorjów, to Zarząd Związku rozpocznie akcję, która — sądzić należy — nie będzie bez rezultatów. Sprawa ta zresztą poruszona jest w memorjale, który zostanie przedłożony Ministerstwu W. R. i O. P.

Co do samych lekcyj, to należy się stosować do następujących warunków: Grupa uczniów, pobierających naukę, nie powinna przekraczać 15 maximum, a 10 minimum. Opłata za lekcje (2 godziny tygodniowo) nie może przekraczać od jednego ucznia kwoty 4 zł. miesięcznie (od 15 wyniesie 60 złotych). Z kwoty złożonej opłaca nauczyciel światło i sprzątanie sali, reszta służy jako honorarjum za naukę. Jako podręcznika należy używać „Szkoły gry na skrzypcach“ Langera. Najnowsze wydanie będzie nieco zmienione, z zastosowaniem metody wskazanej dla nauki zbiorowej.

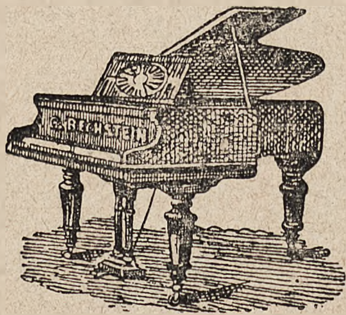
Dotąd udzielono w Krakowie trzem nauczycielom zezwolenia na prowadzenie nauki gry na skrzypcach. Lekcje te już się rozpoczęły przy dość znacznej frekwencji.

Fr. Konior.

Wszystkich P. T. Członków Związku prosimy o wyrównanie wszelkich zaległości do końca b. r., by móc wydawnictwo od stycznia 1925 puścić na nowe tory.

FORTEPIANY

!NA RATY!
DO 8-miu MIESIĘCY



!NA RATY!
DO 8-miu MIESIĘCY

W SKŁADZIE FORTEPIANÓW

HELENY SMOLARSKIEJ

Kraków, ulica Szewska L. 9. I p.

Telefon 4365.

Na składzie stale **olbrzymi wybór** instrumentów ośmnastu pierwszorzędnych fabryk fortepianów, pianin i fisharmonij, jak:

Bechstein	Kotykiewicz	Schmidt
Blüthner	Lauberger Gloss	Schweighofer
Bösendorfer	Mannborg	Seiler
Ehrbar	Quandt	Grotrian Steinweg
August Förster	Rönisch	Wirth
Koch-Korselt	Scholze	Zimmermann.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu w Krakowie“.